الدكتور
زيـاد سلهب
جامعة دمشق - كلية الآداب
قسم الآثار

الدكتورة
رحـاب أبو عباس
جامعة دمشق - كلية الآداب
قسم الآثار



# آثار العصور الكلاسيكية

## الإغريقية

المقومون العلميون

د. محمد الزين - د. أحمد حامدة - د. محمد شعلان الطيار



منشورات جامعة دمشق

١٤١٨ - ١٤١٩ هـ
١٩٩٧ - ١٩٩٨ م

مطبعة الداودي - دمشق


al-maktabeh
www.
.com
مكتبة
المهتدين




# المحتوى

# المقدمة

حين ندرس الآثار الإغريقية ، من واجبنا أن نقف على النهج الذي اختطه الإغريق في عملهم ، لنتمكن من متابعة جهودهم ، ووصل ما انقطع منها وإزاحة الستار عن الآثار العظيمة التي تركوها ، فمن غير المعقول أن نسلّم هذه الآثار إلى يد النسيان تعبث بها كيف شاءت ، بدون أن تحفّزنا على العمل لاكتشافها ومعرفة أسرارها .

إن وفاءنا للحقيقة العلمية والبحث العلمي والجهود التي بذلها بناة هذه الآثار ومشيدوها يحتّم أن نشمّر عن سواعد الجد لنستجلي هذه الآثار ونبيّن أهميتها وفائدتها وبذلك نكون قد قمنا بواجبنا وساهمنا بدورنا ، وأعذرنا أمام أنفسنا وأمام عملنا وأمام الأجيال اللاحقة وأمام أصحاب هذه الآثار وإذ لم نترك ما أبدعوه مهملاً تحت حجاب النسيان ، وبذلك نلتقي معهم على هدف نبيل وسام وهو تقديم الفائدة للأجيال اللاحقة لتستفيد من عمل القدماء ، وتكون مشجعة لهم على مواصلة السير في بناء الحضارة ، وهكذا يتصل الحاضر بالماضي وتكون دراستنا قد حققت أهدافها وغايتها .

إن الدهشة لتستملكنا ونحن نقف أمام مَعْلَم من هذه المعالم ، أمام هذه البقايا التي بقيت شاهد عيان على أناس أقاموا في هذا المكان ثم مضوا ..نرهف السمع ونصغي جيداً فإذا بهم قد استودعها أسرارهم وأخبارهم وأمنياتهم :

منازل قومٍ حدثتنا حديثهم ولم أرَ أحلى من حديث المنازلِ

إن هذه الآثار من تماثيل وحلي وأوانٍ وبقايا النحت البارز والتصوير الغائر كتلك التي عثر عليها في كنوسوس وموكيناي وكريت باليونان والتي تثير حيرة العلماء لغموض مبدعيها حتى وقت قريب ، ما تزال تمارس التأثير في وجداننا شأنها شأن روائع الآثار المصرية والآشورية والفارسية والبابلية وغيرها .

كان بحر إيجة ينبض بالحياة ، حين كانت طيبة عاصمة لمصر ، وكان الفينيقيون يتنقلون من جزيرة إلى أخرى ، يعلّمون قبائل الصيادين في جزر الأرخبيل السيكلادية وساموس ولسبوس وخيوس وردوس أصول المبادلة التجارية ، وعن طريق الفينيقيين انتقل أسلوب الشرق الحسّي المفرط ، كما أخصبت روح الغموض والأسرار التي انفرد بها شعب النيل تلك الينابيع الفنية الفياضة التي انسابت إلى الشاطىء المقابل من البحر المتوسط .

كان علم الآثار وصفاً واقعياً قبل أن يصبح علماً ، والالتفات نحو الماضي والرغبة في معرفة الحضارات المنقرضة والاهتمام بأشياء وأعمال فنية من العصور القديمة ، كل هذا يشكل الخطوة الأولى في غياب أية طريقة أو أسلوب لو لم يكن هناك باعث آخر على أن نبدي اهتماماً ملحوظاً بالآثار الكلاسيكية سوى اتصالها الوثيق بحضارتين مهمتين جداً من حضارات العالم القديم لكان ذلك كافياً ، فما بالنا وقد تضمنت بلادنا العربية من فراتها إلى مغربها مراكز كلاسيكية الأصول ، شرقية السمات ساهمت في استقطاب الإشعاعات الحضارية الكلاسيكية ثم صاغتها بقالب عربي إسلامي ودفعت بها مرّة أخرى باتجاه الغرب لنستقبلها مرّة أخرى في ركاب الحضارة المعاصرة .

وعلى الرغم من الجهود التي يبذلها علماء الكلاسيكيات لإمدادنا بمعلومات إضافية ، لا تزال تفتقر مكتباتنا العربية مؤلفات تبحث في الآثار الكلاسيكية .. ومنذ سنوات قليلة افتتحت جامعة دمشق ، في كلية الآداب قسماً للآثار ، لذلك كان ضرورياً تأليف كتاب عن الآثار الكلاسيكية «الإغريقية» يحتوي فصولاً : يمهد الفصل الأول التعريف بالآثار الكلاسيكية الإغريقية ، إضافة إلى العمارة وتنظيم المدن الإغريقية القديمة ، ويستعرض الفصل الثاني النحت وأهميته التاريخية والأثرية، وبشكل خاص النحت الإغريقي في الفترة القديمة ، أما الفصل الثالث نتكلم فيه عن العمارة والنحت وأهم المدن الإغريقية في القرن الرابع ق.م ، وأهم الفنانين « النحاتين » في ذلك القرن ، أما الفصل الرابع يتحدث عن الآثار الإغريقية في الفترة الهلينستية من عمارة ونحت مع الإشارة لأهم المدن ،

في حين أفرد الفصل الخامس للحديث عن الرسم والزخرفة الإغريقية « الأواني الفخارية».

وفي نهاية الكتاب وضعت ملحقاً بالصور الموضحة لتلك الاثار العظيمة الخالدة حتى الآن .. وفي الختام أرجو أن يؤدي هذا الكتاب غاية تتوافق مع الجهد المبذول في إعداده وهو ليس بالقليل ، مع امتناني وترحيبي لأي نقد في مجال الإعداد ، لكي نطوّر معاً البحث الأثري في جامعتنا وقسمنا الوليد حديثاً ، وا لله الكامل والعالم ، وهو من وراء القصد .

دمشق ١٥/٩/١٩٩٧

الدكتور زياد سلهب



# الفصل الأول

# الآثــار الكلاسيكية

## ١-١- علم الآثار الكلاسيكية :

أدى اهتمام أوربا في عصر النهضة بالتراث الحضاري القديم الكلاسـيكي الـذي تمثله منجزات الحضـارتين الإغريقيـة والرومانيـة في جنـوب القـارة الأوربيـة ، ومنـاطق واسعة في عالم البحر المتوسط ، إلى نشـوء الأبحـاث التاريخيـة والأثريـة الـتي اسـتهدفت التعمق في أصـول هـذا الـتراث المـادي والفكـري وخاصـة بعـد أن أصبـح قـاعدة بنـاء الحضارة الأوربية الحديثة .

ومع تقدم الأبحاث الأثرية في مواقع اليونـان منـذ القـرن التاسـع عشـر علـى يـد العلماء كورتيوس وزملائه الألمان مثل فورت فانجلر في معبد زيوس والمنطقة المقدسة في أوليمبيا التي أسفرت عن نتائج جيدة حيث اكتشف الكثير من التماثيل ، ونقـش غـائر من المرمر ، وآلاف القطع مـن البرونز ، والنقـود ، ومئـات الكتابـات ، وألـف قطعـة فخارية من الفخار المشوي ونحو أربعين آبدة وغيرها ...حيث تضاعفت المكتشفات في مواقع إبيداروس وإيلوزيس ودلفي وديلوس ، وبيلوس ، وبرجامون .

وجاءت المكتشفات الرومانية في مواقع هركولانوم وبومبي ثـم في بقيـة إيطاليـا ومواقع الإمبراطورية الرومانية لتؤكد أنَّ وحدة الحضارة الكلاسيكية الإغريقية اللاتينيـة ليست متماسكة كما يظن سابقاً فأصول هاتين الحضـارتين تختلـف مـن حيـث الزمـان والمكان .

صحيح أنَّ الحضارة اللاتينية بنيـت علـى أسـس إغريقيـة - هلنسـتية في القـرون الأولى قبل الميلاد ، لكن الحضارة الرومانية لم تكن مجرد فرع للأولى .. وتتجلى مقاومة الرومان للانصهار في الشخصية الحضارية الإغريقية من نصيحة السياسي الروماني كاتو

لابنه : [ سأريك نتائج تجربتي في أثينا ...أنها لفكرة حسنة أن تنهل مـن أدبهـم ولكـن عليـك أن لا تتعلمـه كليـة ..وسـأقنعك بـأن الإغريـق أكـثر الشـعوب ظلمـاً وشراسـة ويمكنك أن تأخذ نصيحتي بعدّها كلمة نبي : حينما تخلع تلك الأمة أدبها علينـا ، فـإن ذلك سيفسد كل شيء ] .

- أدى تقدم علم الآثار الكلاسيكية إلى إغناء التراث والدراسات المتصلـة بالماضي الزاهر ، لكنه قدم في الوقت نفسه إيضاحـاً للفـروق العميقـة الـتي تفصـل بـين مـا هـو إغريقي وروماني ..واتجه البحث اليوم إلى مزيد من التخصص في أحد الفرعين .

- وقد اهتم علم الآثار الكلاسـيكية وعلـم اللغـات الكلاسـيكية بدراسـة حضـارة الإغريق والرومان ومثلها العليا ، هذه المثل التي وصفها العالم فينكلمان بأنها « البساطة النبيلة والعظمة الهادئة » المتمثلة في الفن الإغريقي والملاحظ أنَّ تعرُّف العـالم الحديـث على التراث تم بصورة معاكسة للتسلسل الزمني : فقد عرفتـه أوربـا بـادىء الأمـر عـن طريق النسخ الرومانية التي نقلـت عـن أصـول إغريقيـة ، ثـم اكتشـفت أعمـال القـرن الخامس ق.م. في البارثينون في أثينا وفي تماثيل الأكروبول ، وبفضل جهود شـليمان في المواقع الهومريـة في موكينـاي وطـروادة الـتي تـأتي علـى رأس قائمـة الأعمـال للمعهـد الألماني للآثار أمكن التوغل في أعماق التاريخ أو ما قبل التاريخ الإغريقي التي قسـمت خلال الألف الثاني إلى ثلاث مراحل : هيلاديـة - وسـيكلادية وقبلهمـا المينوسـية ... ولاتقل أعمال البريطانيين وحفرياتهم أهمية ، بل تتفوق في بعـض النواحـي ، وخاصـة التنقيبات التي قـام بهـا إيفـانس عـام ١٩٠١ في كنوسـوس في جزيـرة كريـت ، وهـي الحفريـات الـتي لفتـت الأنظـار إلى الحضـارة المينويـة ، وسـارع الفرنسـيون إلى القيـام بتنقيبات في الأكربول بأثينا وموقعي أوليمبيا ودلفي وغيرهمـا ، كمـا أقيـم بعـد ذلـك عدد من مراكز الدراسات الأثرية في كل من أثينـا ورومـا قـامت بدراسـة كـل أعمـال التنقيبـات والـتي تـأتي في مقدمتهـا تنقيبـات الكولونيـل « ليـك » في بـلاد اليونـان ، وسيروليم رامس في آسية الصغرى ، وأشبي في موقع روما .

- تتميز أبحاث علم الآثار الكلاسيكية في أنها تتناول بصورة رئيسية أوابد معمارية ضخمة مبنيـة مـن الحجـر الجميـل الـذي تتوفـر أنواعـه في منطقـة شمـال شـرقي البحـر

وإذا كانت تلك الفترة الغزيرة الإنتاج قد شهدت نهضة فنية وتلفت للأسف أغلب آثارها ، إلاّ أنها تركت لنا مع ذلك تراثاً أدبياً فريد الخصوبة والثراء يساعدنا على تفهم المنجزات الفنية المتبقية [لأن العمل الفني في ذلك العصر نادراً ما كان نتاج رغبة في تحقيق الإقناع الجمالي دون مبالاة بالاستخدامات العملية والدينية ، بل كان تحقيقهما يأتي في المرتبة الأولى لأن نظرية الفن للفن كانت غريبة على الوجدان الإغريقي . والعمارة الإغريقية فن خصيب واضح وزاخر بالمعاني . وعند تقييم مبنى ما ، فلن يتساوى المعبد وبيت المال المستدير «ثولوس» والمدخل « البروبلاي » ، ولن تتعادل مقاييس تمثال أقيم للعبادة مع قربان بسيط أو تمثال دنيوي مثل « الكوروس » . فثمة تقاليد دينية أو وضعية كانت تحكم إبداع الفنان ، على ما نرى مثلاً في لوحات النقش البارز حين يصور الفنان الآلهة أكبر حجماً من أشخاص مقدمي القرابين . وقد وصلت إلينا الآثار الإغريقية عمارةً أو نحتاً أو تصويراً في حالة من النقص والتشويه تتطلب جهوداً شاقة لإعادتها إلى حالتها الأولى ، وحتى المباني التي ظلت قائمة متماسكة مصادفة ، مثل معبد « هيفايستوس » بآجورة أثينا ، ومعبد بوزايدون ، أو معبد الكونكورد في أجريجنتوم أو معبد سجستا بصقلية قد فقدت كثيراً من روائعها ، وإذا كانت الآثار النحتية لم تتعرض لتشويهات جوهرية ، إلاّ أنها فقدت الكثير من ملمس سطحها ، أما روائع التصوير الإغريقي في رسوم الأواني الفخارية ولوحات الفسيفساء والصور الجدارية « فريسكو » التي غالباً ما يفصلها عن النسخة الأصلية قرون عديدة ، بقيت لنا محافظة على أصالتها الحقيقية والتي أخذنا منها معلومات كثيرة عن عادات الإغريق وتقاليدهم في القديم .

على أن النصوص الأدبية النادرة تؤكد أن الإغريق مع تقديرهم لكبار الفنانين التشكيليين لم يجعلوا الفنون التشكيلية ذات جلال مثلما أعطوا للموسيقى والشعر والفلسفة والخطابة ...وأن أفلاطون ذكر النحات فيدياس وبوليكليتس بالتقدير والإكبار ، وأن الإسكندر المقدوني الأكبر قد رفع من شأن آبيليس ،وليسيبوس وليوخاريس ، غير أن معاصري هؤلاء الفنانين المبدعين لم يخطر ببالهم قط أنهم تلقوا الإلهام السماوي ، شأنهم شأن الموسيقيين والفلاسفة والشعراء لهذا الإغفال مغزى، فالفنان من وجهة نظر الإغريق في ذلك الوقت ، ما هو إلاّ عامل ماهر وحرفي يعمل

المتوسط، أو موضوعات فنية من الرسوم ، والمشخصات والمنحوتات والنقوش الغائرة والنافرة ، أو أواني فخارية رائعة التزيين والتصوير تقلد أشكال الأواني المعدنية وتصل إلى درجة نادرة من الإتقان ، وجودة في الصناعة ، وتنتشر فوق رقعة واسعة من عالم البحر المتوسط ، وتكشف عن التبادلات الحضارية التي تمت بين هذه المنطقة ومراكز الحضارات الأخرى في العالم القديم .

إن تتبع الآثار الإغريقية سيوصل الباحث إلى تخوم الصين شرقاً وإلى شواطىء الأطلسي غرباً أما الآثار الرومانية تصل إلى البلطيق شمالاً وإلى الصحراء الكبرى جنوباً .. وقد غدا هذا العلم متقدماً إلى درجة تمكنه من تحديد دقيق للآوابد يصل تقديره إلى السنة وأحياناً إلى الشهر ، ورغم ذلك ما تزال هناك فجوات كبيرة ضمنه - يحاول المختصون حلها .

ولا شك أن الفضل في هذا السبق في البحث العلمي يعود إلى عوامل عديدة منها : تقدم الحركة العلمية الأوربية ، وتوفر النصوص الكتابية باللغتين الإغريقية واللاتينية التي تسلط ضوءاً واضحاً على الآوابد وتفسرها مع الأحداث التاريخية .. هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الجامعات الأوربية والأمريكية لا تخلو من مقعد أو أكثر لتدريس علم الآثار وتاريخ الفن الكلاسيكي ، وقد بدأت جامعات الوطن العربي ومنها جامعة دمشق تعمل على النهج نفسه ، لذلك فلا غرابة إن تضاعفت المؤلفات في هذا الميدان ، وأخذت حيزاً مهماً في المكتبات العالمية ، وملأت معروضات الآثار الكلاسيكية متاحف العالم أجمع .

## ١-٢- الآثار الكلاسيكية « الإغريقية » :

حين بلغ التوسع الإغريقي أقصاه عبر البحر المتوسط في نهاية القرن السابع ق.م، كان ذلك إيذاناً ببداية عصر استغرق ثلاثة قرون ازدهرت خلاله الحضارة الإغريقية ، ونما البناء الاقتصادي والاجتماعي والسياسي داخل النطاق الأساسي المعروف باسم « دويلة المدينة » مما هيأ للفكر والفن ظروف الانطلاق الجريء[1] .

---

[1] - أحمد علي - عبد اللطيف - التاريخ اليوناني - الجزء الثاني - ص٣٠-٣١ - بيروت - ١٩٧٦ .

بيديه ومن ثم عدُّوا الفن مهنة ، والفنان حرفياً يجيد مهنته ، فلم يكن العصر الكلاسيكي القديم يعرف التمايز بين الفن والتقنية .. وهكذا ارتبط الفن الإغريقي بالحرفة دائما ، و لم يكن الفنان الإغريقي مبدعا فحسب بل عاشقاً للدقة والاتقان فيما ينجز من إبداعات فنية ، متمرساً بتدريبات طويلة على هدى التقليد التي أرساها كبار الفنانين .

## ١-٣- عمارة المدن الإغريقية القديمة وتنظيمها :

وقد شكل الحجر الأساس في إقامة المباني الإغريقية ، وقد فضله الإغريق في تشييد مبانيهم العامة ، وإن استعملوا قوالب اللبن في إقامة مساكنهم .. وكانوا خلال القرن السادس ق.م يؤثرون الجدران الحاملة والجدران الساندة « الشائعة في تلك البلاد الجبلية التي يكثر فيها البناء على المنحدرات » يشيدون البناء بالأحجار على طبيعتها بنحت أسطحها المضلعة على حالها ، تاركين لكل حجر في البناء شكله المتميز الخاص الذي لا يفقد الجدار ترابطه - رغم عدم انتظام طبقات الأحجار ، مثال ذلك جدار دلفي الشهير(٢) .

وقد التزم المهندس المعماري بالدقة في قطع أحجار المباني العامة سواء المدنية ، أو الدينية منها حتى يسهّل صفها إلى جوار بعضها دون استخدام الملاط ، ثم ربط بينها بوساطة وصلات معدنية صممت على شكل إسفين مزدوج سمّي «ذيل اليمامة» وحظيت جدران المباني في المرحلة النهائية بمزيد من العناية وخاصة تلك التي يستخدم فيها الرخام ، فكانت تصقل بالمبرد من أعلاها إلى أدناها لإخفاء العيوب وإزالة النتوءات ، لتضفي عليها انتظام الخطوط الحجرية ورقة الوصلات التي تشد الكتل الحجرية إلى بعضها بعضاً على الجدران ، كما يتجلى في الآثار الرئيسية لعصر بريكلس بالأكروبول والبارثينون والإرختيوم والأجزاء المنتهية من البروبيلاي ، حيث تتميز بملمسها المخملي عن الجدران التي لم تمسها يد الصقل والتهذيب .

استخدم الإغريق الأسوب الدوري والأيوني في إقامة المباني ، وكانت المدينة الإغريقية تجمع بين المباني العامة والمساكن ، وتشمل الأولى المعابد والأسواق

(٢) - عادل عبد الحق - سليم - الفن الإغريقي وآثاره المشهورة في الشرق - دمشق ١٩٥٠ - ص٤٠-٤١ .

«الأجورة» وبيوت المال والمسارح وغيرها ، بينما تشمل الثانية قصور الحكام ودور الأهالي والحوانيت ... وقد اندثرت معظم تلك المدن و لم تسفر التنقيبات الحديثة إلاّ عن القليل من الآثار في شطري اليونان ، مثل أثينا ودلفي و كورنثة وطيبة وديلوس وكريت في الشطر الأوربي وجزر بحر إيجة ، ومثل بريين وبرجامون وطروادة في آسيا الصغرى ، و لم يبق من هذه المدن غير المعابد والمباني العامة ، على حين اندثرت أغلب العمارة السكنية تاركة بعض الأطلال التي دلت رغم قلتها على أصولها ومواقعها في التخطيط العامة للمدينة ، كما سنرى لاحقاً وذلك في مدينة « امبورياس » الإغريقية في إسبانيا على شاطىء المتوسط ...و لم يكن الإغريق يقيمون داخل دورهم الضيقة المؤلفة من فناء غير مسقوف محاط بعدد محدود من الغرف القليلة الحظ من وسائل الراحة وعناصر الجمال بقدر ما كانوا يحيون خارج مساكنهم في الطرقات والميادين التي أقيمت بها آثارهم العامة ، وأهمها المعابد على حساب المباني المدنية ، حتى بات معروفاً لعهد طويل أن المعمار الإغريقي هو معمار ديني فحسب ، إلى أن ظهرت في السنوات الأخيرة آراء صححت هذا المفهوم . فلقد تناولت مؤلفات عدّة المباني وأصول تخطيط المدن في اليونان ومستعمراتها ، وأمدتنا بالمعارف عن المباني التي صُممت خصيصاً لكي تعقد فيها جلسات الاجتماعات والمجالس والمحاكم خلال القرنين السادس والخامس ق.م ، والتي تجمع بالوقت نفسه بين الأغراض الدينية كالقاعات المخصصة لتمثيل مشاهد الأسرار الدينية ، وبين الأغراض المدنية كقاعة البلدية ، وكان الإغريق هم أول من صمم القاعة المستطيلة التي تحيطها المدرجات المرتفعة من جوانب ثلاثة معروفة باسم « البازيليكا » وهو التصميم الذي بقي مائلاً حتى اليوم .

وأتاح الطقس المعتدل للمتوسط فرص التلاقي والتجمع للناس خارج بيوتهم ، مما كان له أثره في إزدهار الحياة الاجتماعية « الجماعية » وإنشاء المباني العامة المكشوفة غير المسقوفة ، وتوصل المهندسون المعماريون إلى ابتكار أنماط من الأبنية تتلاءم مع طبيعة الاجتماعات ، فكانت « الأجورة » في أثينا كما كانت في كل المدن اليونانية هي النقطة المركزية للحياة اليومية ، فهي السوق ومقر الحكومة ، وملتقى الأنشطة الاجتماعية والفكرية والسياسية ، وميدان المباريات الشعرية وغيرها من

الاحتفالات ، وعاشت المنطقة التي أقيمت فيها الأجورة بأثينا المدينة القديمة بما خصصت أيضاً كمقبرة لدفن الموتى من سكان هضبة الأكروبول على مدى طويل حتى كان عهد صولون ، فأمر في القرن السادس ق.م باقتطاع مساحة كبيرة من هذه المقبرة ، أزال ما بها من مبان وسويت أرضها ، وأنشئت فوقها مباني مدنية خاصة على مساحة كبيرة من الجانب الغربي إلى أن أقيمت بعدها المباني العامة للعصر الكلاسيكي ، وأخذ الميدان يتسع شرقاً حتى اكتسبت الأجورة شكلها النهائي في القرن الثاني ق.م . بإنشاء الأروقة المرتفعة على الجانبين الجنوبي والشرقي وأضاف العصر الروماني سوقه باتجاه الشرق في القرن الأول ق.م .

وتعددت المعابد والمذابح ، وأهمها معبد هيفايستوس ، الذي يطل على المنطقة كلها من الغرب ، وكان ثمة طريق مقدس عريض مائل يقطع الأجورة أخذ اسمه من موكب الباناثينايا الذي كان يقطعه منطلقاً من البوابة المزدوجة « ديليون » حتى الأكروبول .

أما إدارة دويلة المدينة تركزت في مجموعة من المباني قائمة في الركن الجنوبي الغربي من الأجورة ، ويشكل بيت المال « الثولوس » الدائري الشكل مكتباً وقاعة طعام لأصحاب المناصب الكبرى في مجلس الشورى « البولية » ويحتفظ فيه بمجموعة من الموازين والمقاييس المتداولة ، وكان البوليه الذي يضم ٥٠٠ عضواً يعقد اجتماعاته البوليتيريون على حين كان الميترون مأوى الآلهة يضم وثائق دويلة المدينة المسجلة في أوراق البردى ، وتنتصب أمام هذا المبنى قاعدة طويلة مسوّرة تحمل تماثيل برونزية للأبطال الذين اشتقت ألقاب القبائل الأثينية من أسمائهم ، وكانت الأجورة محاطة بأروقة واسعة كان بعضها مجرد مداخل مسقوفة تتصدر الأبنية ، وبعضها الآخر أسقفاً ذات أعمدة أطلق عليها الإغريق اسم « ستوا » وتحيط الأروقة بالميدان من كل جهة تتناوب إحداها مع الأخرى حسب تغير الأزمنة والفصول لتوفير الضوء والظلال والاتقاء من الريح والاستمتاع بالنسيم ، وكانت « الستوا » مخصصة في بدء الأمر لتنزه العامة والتجار الجوالين ، وتعقد فيها ندوات الفلاسفة حيث ينتقون تلاميذهم اللامعين فكان سقراط يتردد على « ستوازيوس » على حين كان زينون يتردد على الستوا الملطية ومن هنا اشتقت الرواقية اسم لمدرسة زينون الفلسفية عام ٣٠٠ ق.م .

ووصل الإبداع الإغريقي إلى تصحيح خداع البصر في مبنى البارثينون ، إذ كشفت الأبحاث الحديثة أن المصممين إكيتينوس وكاليكراتيس أعدًّا تصميمهما على أساس أن بصر الزائر سيقع أول ما يقع على مؤخرة المبنى من زاوية مائلة ، بحيث لا يتبين إلاّ ثلاثة أرباعه وبذلك خلقاً واقعاً نابضاً بالحياة منطلقين عن إحساسهما المرهف بالفراغ الهندسي .

أما المدن الإغريقية فقد صممها المهندسون على شكل طرق مستقيمة في اتجاهات متعامدة ، حتى إذا لم يتفق مثل هذا التخطيط مع طبيعة الأرض حين تكون شديدة الانحدار كما هو الحال في مدينتي « برجامون وبريين »لجأوا إلى تشييد درج قائم على امتداد الطريق للوصول إلى المستويات المختلفة للمدينة بدلاً من شق الطريق في موازاة ذلك الانحدار ، مراعين أن يكون الميل خفيفاً لتيسير وصول الإنسان والدواب للمدينة ، على أن هندسة العمارة الإغريقية قد قامت على أسس حسابية حيث إن بعض المعماريين قد ذهبوا بعيداً في استخدام الأرقام إلى حد ربط نسب مبانيهم باهتمامات بعض المدارس الرياضية في عصرهم مثل تربيع الدائرة والتقسيم الثلاثي للزاوية .

ويُحدثنا المؤرخون الإغريق القدماء ومنهم توسيديد : إن الإغريق كانوا يعيشون في أول العصر البدائي متفرقين في قرى صغيرة ، ومع مرور الزمن اتحدت فنشأت المدن، وتختص هذه المدن أن كل مدينة مؤلفة من منطقتين منطقة مرتفعة مبنية على تل « الأكروبول » يقيم فيها السكان لسهولة الدفاع ، ولكي لا يشغلوا الأراضي السهلية الخصبة التي تغل لهم الحاصلات الزراعية ، وفي هذا المكان شيدت معابد المدينة وأبنيتها العامة ومنازل الطبقات الأرستقراطية ... ومنطقة ثانية منخفضة نشأت فيما بعد على سفح الأكروبول عندما وفد على المنطقة الأولى رجال التجارة والصناعة والزراعة ، وتتميز هذه المنطقة أنها كانت محاطة بسور حصين مبني من أحجار ضخمة ، ويتراوح عرضه بين مدينة وأخرى « ٢ - ٤٫٥ م » وتدعمه أبراج مربعة أو مستديرة ... وهذه المنطقة الثانية تتميز باحتوائها « الأجورة » التي سبق ذكرها وعملها ويشبه شكلها هنا المستطيل أو شبه المنحرف ، ويحيط بها من كل أطرافها أورقة تحمي الناس حر الصيف ، ومطر الشتاء .

والأجورة هي ابتكار مدني إغريقي ، أما فيما عدا ذلك من أقسام المدينة ، فإن اليونانيين استوحوا في إنشاء مدنهم وتنظيمها مبادىء العمران التي وضعها الشرقيون منذ مدة بعيدة ، حيث كانت شوارع المدن الجنائزية التي أنشأها فراعنة مصر للإمبراطورية القديمة حول أهراماتهم ، متفقةً مع الجهات الأربعة ، وكانت أراضيها مقسمة إلى جزر مستطيلة أو مربعة ، وتصاميمها وتخطيطاتها تشبه شكل رقعة الشطرنج ...وللدلالة على ذلك فمدينة بابل التي أنشئت على ضفتي الفرات كانت شوارعها منتظمة مستقيمة وموازية للنهر أو عمودية عليه ، وكان يوجد فيها منازل ذات ثلاثة طوابق ، وكثير من الأقنية والأرصفة والجسور .

وعلى هذا فإن الإغريق تلقوا دروسهم العمرانية الأولى من المدرسة الشرقية ومما يؤيد هذا الرأي[٣] ، أن المدن الإغريقية التي بنيت في العهد البدائي في بلاد اليونان ، لم تدخل مبادىء التنظيم المتقدمة في إنشائها ومنها مدينة أثينا نفسها التي كانت طرقها ضيقة ومتعرجة ، ومنازلها صغيرة ، وقد هدمها الفرس خلال الحروب الميدية .. ولم تتغير إلاّ لما حكم المدن اليونانية المستبدون ، الذين اهتموا بالقضايا العملية المتصلة بحياة السكان ، فشرعوا إلى تأمين المياة الصالحة للشرب إلى مدنهم ، وإنشاء الأقنية لتفريغ المياه القذرة ، واهتموا بفرض الضرائب على الأبواب التي تفتح نحو الشارع ، وعلى المنازل التي تبرز طبقاتها العلوية فوق الطرق ... وبعض هذه النماذج العمرانية اليونانية القديمة لا يمكن ملاحظته إلاّ في المستعمرات التي أنشأوها في نقاط مختلفة على سواحل البحر المتوسط ، مثل مدينة « نوكراتيس » التي شيدت في مصر خلال النصف الأول من القرن السابع ق.م ، وتتألف من قسمين « شمالي سكنه الإغريق ، وجنوبي سكنه القاطنون المحليون المصريون » ومثلها مثل المدن الباقية مع مرور الزمن اتصلت ببعضها وأصبحت مدينة كبيرة لها شوارع متجهة نحو نقاط الأفق الأربع ، وجعل سطحها على شكل رقعة الشطرنج ، ويذكر هيرودوت إنه كان فيها معبد كبير اعتاد الإغريق أن يحجوا إليه من كل الأنحاء .

---

[٣] روسي - بيير - مدينة ايزيس - التاريخ الحقيقي للعرب - ترجمة فريد جحا باريس ١٩٧٥ - ص ١٦ وما يليها .

وفي ليبيا بنوا مدينة « سيرين Cyréne » وكانت شوارعها الفرعية منتظمة ومتعامدة . ومن المستعمرات الإغريقية المنشأة في أول القرن السادس ق.م مدينة مرسيليا الفرنسية الآن التي جعلت على شكل شبه منحرف منتظم وفي وسطه الأكروبول « رابية سان لوران الحالية » وبني فيه معبد للإله أبولون وآخر للربة أرتميس وكان فيها أجورة وشوارع متقاطعة ومتعامدة وتتألف من منطقتين غير الأكروبول ، منطقة منخفضة ومنطقة عالية سكنها السكان الأصليون « الليغوريون »، وما تزال أعمال التنقيب والبحث جارية في تلك المدينة الإغريقية ... ومن مرسيليا امتد الإغريق وأنشأوا مستعمراتهم في اسبانيا ، وأهم المدن المكتشفة والتي ما زال باحثوا الآثار يعملون في الكشف عن بقية المعالم الآثرية الموجودة في المدينة الإغريقية « امبورياس Ampurias » والتي استوطن بها الإغريق منذ عام ٥٧٥ ق.م بجانب الحي الايبيري للسكان المحليون وهذا الامتداد للإغريق من مرسيليا الفرنسية على شاطىء المتوسط ما هو إلاّ دليل للتوسع الإغريقي وسنرى لاحقاً دراسة تفصيلية لهذه المدينة الإغريقية التي نشطت بشكل كبير خلال القرن الرابع ق.م وخاصة نحو الداخل الإسباني ونحو جزره في البحر المتوسط .

أما المواد التي استخدمها الإغريق في بناء المنشآت كانت الحجر الجصي الطري المدعو « بوروس Poros » والحجر الصدفي الحاوي شيئاً من بقايا الأصداف البحرية ، وقد وجدوه في صقلية والبلوبونيز ، أيضاً المرمر الذي وجد في أتيكة ، وبعض جزر بحر إيجة « باروس Paros ، وناكسوس Naxos » وعلى شواطىء بحر مرمرة من الأناضول ... واستعملوا قليلاً الحجر الغرانيتي ، كما بنوا منازلهم بالخشب والآجر والطوب ، وعملوا على وصل الأحجار ببعضها بوساطة قطع معدنية لهذا كانوا ينحتونها نحتاً جيداً لكي ترتكز على بعضها بدقة متناهية ، وكانت أبعادها غير كبيرة ولا تزيد عن متر أو نصف متر ، وكانوا يضعونها على أشكال مستطيلة في الأبنية التي يعنون بها كالمعابد ، أو أشكال شبه منحرفة أو متعددة الأضلاع في الأبنية الأخرى .

وتشكل هذه الأحجار المنحوتة بعد وضعها على الشكل المطلوب ، سطحاً أملساً ، أو سطوحاً بارزة مقسمة ومحاطة بخطوط محفورة في نقاط استنادها فوق بعضها، وكانت تطلى بألوان متعددة وخاصة في النظام الأيوني ، فقد لعبت الألوان

دوراً مهماً في منشآتهم لأنها لما كانت تجعل فوق الأجزاء البارزة منها تزيد في تأثيرها، ولما توضع على السطوح الملساء أو الغائرة فإنها كانت تمنع الظلال من إخفاء خطوطها الدقيقة ، لذلك كان الإغريق يُطلون الأولى بالألوان الزاهية الحيَّة التي تلمع وتتوهج في نور الشمس ، ويطلون الثانية بالألوان القاتمة الكامدة التي تتغلب على الظلال وكثيراً ، ما كانوا يجمعون بين الألوان المتباينة إذ يمزجون مثلاً الأزرق مع الأحمر الفاتح ، أو الأخضر مع الأحمر القاني «وبرزت خلال العهد البدائي الألوان البيضاء والصفراء الفاتحة ، والحمراء والزرقاء في طلي الأقسام البارزة ، واستخدموا الخضراء والزرقاء والصفراء الغامقة والذهبية والسوداء لطلي الأجزاء الغائرة ، وكانوا يطلون أساس جبهات المعابد باللون الأزرق وجدار الصدر في قاعة العبادة باللون الأبيض ، وفي العصر الكلاسيكي قللوا من استعمال الألوان وفضلوا أن يبقي التعبير عن الجمال بألوانها الأصلية لمواد البناء .



# « مدينة امبورياس الإغريقية في إسبانيا »

## أهمية الاستعمارالإغريقي على عالم غرب البحر المتوسط :

لم تكن بلاد الإغريق وهي المنطقة التي تعرف بشبه جزيرة اليونان ، الرقعة الوحيدة التي استقر فيها الإغريق ، إنما سكنوا في جميع ارجاء شبه جزيرة البلقان وجزر بحر إيجة وشواطىء آسيا الصغرى والبحر الأسود ، فضلاً على استقرارهم في « ماجنة غريسيا » صقيلية وسردينيا والجنوب الإيطالي ، وفي فرنسا وإسبانيا وصولاً إلى شمال إفريقيا .

والتوسع هذا كان لأسباب عديدة منها النظام السياسي وتفككه وهو نتيجة حتمية لبنية اليونان الجغرافية ولتضاريسها الجبلية وإحاطة البحر بها إحاطة السوار بالمعصم ، فكان لجغرافية بلاد الإغريق أوضح الأثر في طباعهم وأنماط معيشتهم وطرازها ونظامهم السياسي وتطوره عبر العصور ، إضافة لإزدياد عدد السكان ، وفيما بعد الغزوات التي تلقاها الشعب الأيوني في آسيا الصغرى من قبل الفرس وغيرهم ، ولاننسى ولع الإغريق بركوب البحر للاستفادة التجارية التي تعلموها من الفينيقيين ، كل ذلك دفع بهم للبحث في غرب المتوسط فكانت لهم مراكز كبيرة عَمّروها واستجلبوا إليها إبداعهم في النواحي كافة ومنها ما ذكرناه ، حتى تم لهم الاستقرار في مرسيليا بشكل أوسع وأكبر والتي بنوها عام ٦٠٠ ق.م « مرسيليا الفرنسية حالياً على المتوسط » وبدأت الهجرات الإغريقية تتوافد وخاصة الشعب الأيوني « الفوكس » أتوا واستقروا بجانب السكان المحليين الذين تعايشوا مع الإغريق كما تذكر المصادر الكلاسيكية الإغريقية والرومانية ، وكما تبرهن المكتشفات الأثرية التي تم العثور عليها حتى اليوم في مواقع التنقيب بالمدينة ... نعود ونؤكد أن الخلافات ما بين الإغريق أنفسهم وضربات الغزاة لهم وعوامل سابقة ، أدت بهم بركوب البحر والتطلع إلى مستعمرات أو محطات تجارية على الشواطىء وخاصة شواطىء المتوسط المنتشرة ، فمنذ عام ٨٥٠ ق.م بدأ الإغريق الصراع مع الشعوب التي كانت تتطلع إلى

مـد نفوذهـا أيضـاً واحتـدم ذلـك خـلال القـرن السـادس ق.م بـين اليونـان وقرطاجـة « القرطاجيين » وذلك لسببين :

آ - سيطرة قرطاجة على الثلث الغربي للبحـر المتوسـط وفرضـه مجـالاً حيويـاً لتجارتها .

ب - التوسع الاستيطاني الإغريقي في المنطقة السابقة الذي بدأ في القرن الثـامن ق.م ، ووصل أقصاه في الشطر الأول مـن القـرن السـادس ق.م ، حيث انتشرت المدن الإغريقية ذات الصبغة الاقتصادية على تلك الشواطىء .

ودراستنا لمدينة « امبورياس » بسـبب تواجـد أطـلال المدينـة الإغريقيـة بنسـب متفاوتة حسب أهمية الموقع في الفترة التي يعود إليها من حيث نوعية المنـازل والجدران ومخازن الحبوب وخزانات المياه ، والأواني الفخارية والبرونزية بأشـكالها المختلفـة الـتي كانت موجودة والتي دُرِست بشكل جيد من خـلال مراحـل التنقيـب في الموقـع وعـبر المنشورات والحوليات والمجلات الأثرية ، وبعض الكتب الخاصة بالموقع ، هذا بالإضافـة إلى زيارتي الميدانية المتابعة لهذا الموقع ، وأخذ بعض الصور والمخططات لهذه المدينة .



## - AMPURIAS - امبورياس

تقع هذه المدينة الإغريقية على خليج روساس على الشاطىء الشمالي الشرقي الإسباني في البحر المتوسط ، والمواجهة لمرسيليا الفرنسية ، أسس الإغريق في هذا الموقع مدينتهم Polis عام ٥٧٥ ق.م ، نتيجة امتدادهم من مرسيليا التي أسست من قبل الإغريق عام ٦٠٠ ق.م ، والشعب الإغريقي الأيوني المسمى « الفوكس » ... ومن خلال ما كتبته المصادر الكلاسيكية الإغريقية والرومانية لمعرفة أصل المدينة ومنشؤها أمثال « سترابون - هيرودوت - أبيانو وبوليبيو - وليفيو .. » حيث يؤكدون على وجود حي ايبيري « للسكان المحليين » قبل وصول الإغريق للمنطقة ، وهذا ما أثبتته التنقبات القائمة في امبورياس « قطع فخارية ومواد برونزية وأدوات زينة وغيرها » تعود لفترة ٦٠٠ - ٥٧٥ ق.م ، إضافة لذلك فقد عثر في حفريات عام ١٩٩٠ - ١٩٩١ على الواح رصاص مكتوب عليها باللغة الإيبيرية القديمة ، وتنص على رسالة تجارية موجهة إلى أحد التجار الإغريق في مرسيليا ، ولوح آخر لأحد الوسطاء التجارين الإغريق في جنوب إيطاليا ، مما يدل على أن حركة التجارة من خلال المعاملات التجارية التي كانت قائمة بين الإغريق والسكان المحليين موجودة قبل قدومهم وذلك عن طريق الوسطاء ، ومما أتاح الفرصة للإغريق بأن يفكروا في القدوم إلى امبورياس ، وفعلاً بدأت الهجرة إليها منذ عام ٦٠٠ ق.م ، وتعايشوا مع السكان المحليين ، وخلال ربع قرن نلاحظ اندماج هؤلاء السكان مع الإغريق مما دلنا على ذلك وجود مقابر جماعية على النمط الإغريقي حيث وجدت داخل القبور مواد وأدوات تعود للشعبين معاً ... وتتحدث كثير من المصادر والمراجع عن التعايش السلمي الذي حصل بينهم ، ويعود الفضل في ذلك لما جلبه الإغريق معهم من فنون وإبداع وثقافة أعجب بها السكان المحليّون ، حتى أنه عام ٥٧٥ ق.م بدأ الإغريق بتوسعهم في بناء حي جديد « NEAPOLIS » بجانب الحي الإيبيري ، ومنها توغلوا نحو الداخل الكاتالوني ثم الإسباني بشكل عام[٤] .

(4) - Monedero,D: La Polis y La expansion Colonial Griega , Siglos, Vm-VI, a.c. Madrid, 1991- PP- 112-113.

يتحدث الجغرافي الإغريقي سترابون في كتاباته : إن الإغريق بعد استقرارهم في امبورياس استثمروا الأرض الصالحة للزراعة ، ولكن الأرض تكثر فيها المستنقعات ، ولم تكن كافية للمحاصيل الزراعية ، وعدد السكان بازدياد نسبي ، لذلك كان الاتجاه من المركز الرئيسي في امبورياس نحو الداخل إما بعلاقات سلمية مع تلك التجمعات السكنية ، وإما بالقوة والهدف هو تجاري وزراعي ... وأن العامل الجغرافي في المنطقة سَهَّل على الإغريق التنقل ولا سيما وجود أنهار أربعة كبيرة صالحة للملاحة « بمساعدة الخرائط القديمة الموجودة » لاحظنا أن مجاري الأنهار ومصابها كانت بالقرب من الموقع ، ومسايرة لتلك المواقع التي خصها الإغريق بالتعاون معها ، إضافة لدراسة طبوغرافية المنطقة التي كانت تقيم عليها التجمعات السكنية المذكورة حيث ثبت أن أغلبها كان يعيش على التلال أو الهضاب قليلة الارتفاع وهذا بسبب الفيضانات التي كانت تحدث ، ولتجنبها فقد عمد الإغريق لبناء مدينتهم امبورياس على تل مرتفع نسبياً عن مستوى الفيضانات ... وضمن الموقع نفسه جرت عدة دراسات حول بعض الحبوب ذات القشرة القاسية ، والملتقطة من مخازن الحبوب العائدة للقرن الخامس ق.م ، جرى تحليلها ودراستها في مخبر متحف الآثار في برشلونة الإسبانية من قبل المختصين وأثبتوا بأنها كانت متوفرة في ذلك العصر وأغلبها غذائي بل ذات فوائد تجني ثمارها البشرية حتى يومنا هذا « كالقمح والشعير والعدس والجلبانة وغيرها .. » .

### البقايا الأثرية لمدينة امبورياس الإغريقية :

دراسة المدينة الإغريقية تمت من خلال الكتابات الموجودة عنها والتقارير المنشورة عن حفرياتها التي بدأت منذ عام ١٩٠٨ وحتى الآن والتي ما زالت مستمرة ، ومن خلال مشاركة المؤلف في مواسم التنقيب بالمدينة عامي ١٩٩٣ - ١٩٩٤ مع البعثة الوطنية الكاتالونية المعدّة من قبل قسم الآثار في جامعة برشلونة .

تم تميز البقايا الآثرية « خاصة العمرانية » التي حافظت على حالتها أو على طرازها الإغريقي حتى اليوم .

١ - **الأكروبوليس** : قلعة عسكرية داخل السور يعتمد عليها حاكم المدينة ، ويلجأ إليها الأهالي لأنها تعد خطاً دفاعياً ثانياً ، تطل القلعة على المدينة ، ولم يبق منها إلاَ بعض الجدران الحجرية .

٢ - **السور** : لقد بني هذا السور لتأمين الحماية للمدينة من الأخطار التي تتعرض لها ، وبناء الأسوار وسيلة لجأت إليها مدن بلاد الإغريق منذ تعرضها للأخطار وبقي هذا السور مستمراً إلى العصر الهلنسيّ مع بعض التحسينات التي أدخلت عليه .. إن سور امبورياس لا يعود في زمنه التاريخي إلى بناء المدينة القديمة بل يؤرخ في القرن الرابع ق.م وهذا مما يدلنا على اشتداد الأخطار على المدينة مع بداية ذلك القرن .

٣ - **المنازل** : لقد كانت المنازل مبنية على الطريقة التقليدية ، مربعة الشكل وهي مؤلفة من طابق واحد ، وجدرانها من الطين ، باستثناء بعض المنازل العائدة للسكان الميسورين حيث كانت مبنية من الحجارة ، وقد وجدنا غرفة واحدة محافظة على الموزاييك في أرضيتها من اللون الأبيض والأسود والقطع صغيرة جداً مرصوفة بفن رائع .

٤ - **الأجورة** : كانت الأجورة مركزاً لمختلف وجوه النشاط الإغريقي ، ووجدت في امبورياس بطول ١٠ م وعرض ٧ م وهي موجودة في الطرف الجنوبي من الشارع الرئيسي للمدينة ، محاطة بالمنازل وممتدة إلى الطرف الداخلي من السور .

٥ - **خزانات المياه** : عثر على ثلاثة خزانات من نوع كبير محفورة بالأرض وصولاً إلى الصخر الطبيعي ، ذات شكل بيضوي ، تخزن مياه الأمطار ، وهذه الخزانات مكسية على الأطراف بأحجار ملساء ومقطعة بشكل جيد ولا تسمح للماء بالنفوذ منها .

وبجانبها قناة مصنوعة من الرصاص لتوزيع وتصريف المياه ، وقدّر احتواء الخزان الواحد من الماء نحو ١٣٠ ألف ليتر .

٦ - **مخازن الحبوب** : لقد تم العثور على ٢٣٠ مخزناً للحبوب من خلال التنقيبات التي أجريت حتى الآن ، وهذه المخازن محفورة في الأرض الصخرية ، وهي بجانب المدينة ، وقد عثر على مواد أثرية في تلك المخازن التي تعود للفترة الإغريقية مثل « كؤوس وصحون فخارية ومواد حديدية وبرونزية » ، ووجدت مخازن للحبوب مشابهة للنمط الإغريقي هذا ، وهي على شكل مستطيل وطويل يتجاوزها عرضها ٣م في عدة مواقع مجاورة إلى امبورياس ، وهذا دليل آخر على مدى الصلات والعلاقات التي كانت قائمة بين المركز امبورياس على الشاطىء وبين التجمعات السكنية القريبة منها في الداخل .

٧ - **القبور** : عثر في سفح التل في امبورياس على ١٣٦ قبراً ، غطي بعضها بغطاء خارجي من الحجر . وعثر في داخلها على أدوات أثرية قيمة منها إيبيري ومنها إغريقي في قبر واحد ، مما يؤكد أن الإغريق والسكان المحليين كانوا يتقاسمون الدفن سوية ، إضافة إلى المعيشة المشتركة ، رغم انفصال الإغريق عنهم في مدينتهم الجديدة ، وذلك على الأقل حتى بداية القرن الرابع ق.م .

كما وجد بالقرب من المنازل نحو ١٦ حوضاً مبنياً من الحجارة وتعود للقرن الرابع ق.م ، وكانت هذه الأحواض على ما يبدو مخصصة لصناعة تجفيف الأسماك .

- **طرق المواصلات والنشاط التجاري للمدينة** : لم يتم التأكد حتى الآن فيما إذا كان هناك طرق برية تصل من امبورياس وإليها ... ولكن الدراسات الجارية الآن قد تكشف شيئاً ما عن هذا الأمر المهم . ولكن المثبت هو أن البحر كان الوسيلة المفضلة للتنقل ، هذا إذا كان الطريق نحو مرسيليا وجنوب ايطاليا ونحو الوطن الأم أثينا، أما داخلياً ووصولاً للمواقع المجاورة فكان هناك أربعة أنهار ما زالت موجودة وتجري في المنطقة(٥)

إن موقع المدينة على البحر جعله طريق التنقل المفضل إذ كانت الشعوب الإغريقية تجلب ما يلزمها بوساطة السفن التي ترسو في الميناء المقابل للمدينة ، الذي ما

---

(5) MONEDERO, D : المرجع السابق , pp. 120-121.

تزال بعض آثاره قائمة حتى الآن .

لقد نشطت الحركة التجارية للمدينة في القرن الرابع ق.م رغم منافسة القرطاجيين الكبيرة لها ، حيث سيطرت امبورياس على التبادل التجاري في المنطقة وصولاً إلى داخل شبه الجزيرة الإيبيرية .

لقد استثمرت المرجان والسمك وتجفيفه والملح ، إضافة للثروات الحراجية من الغابات ، ونستطيع أن نقول إنها احتكرت الصناعات الفخارية الفخمة والعادية ، واضطرت للاستيراد من أثينا ومن مستعمراتها في جنوب إيطاليا ، ومرسيليا الفرنسية التي اشتهرت بصناعة الجرار الفخارية الكبيرة الحجم لنقل الزيت والنبيذ والعسل والتي عثر على عدد كبير منها في امبورياس « وهي من أصل إغريقي مرسيلي »وقام بدراسة عدد لابأس به الباحث الأثري الفرنسي ميشيل بي ، إذ وصف أشكالها ومراكز إنتاجها الأصلي ، فكان الآتي من جزيرة « رودوس وكوس وكريت » ولكن الإنتاج الأكبر كان من المستعمرة الإغريقية « مرسيليا » حيث اشتهر الصناع المهرة في الجرار الفخارية الكبيرة ، ومنها ما كان مطبوع بكتابات إغريقية « اسم الصانع والعائلة المنتجة لذلك » واشتهرت بالوقت نفسه الجرار بل الأواني الفخارية الأتيكية « اثينا » وعثر على بعض نماذج في المدينة الإغريقية امبورياس مثل « الكؤوس والمزهريات ...» وهكذا ومنذ نشأة امبورياس في القرن السادس ق.م بقيت مزدهرة وخاصة في القرنين الرابع والثالث ق.م ، واستمرت في ازدهارها حتى عام ٢١٨ ق.م حيث قدم الرومان وأنشؤوا مدينتهم بالقرب من المدينة الإغريقية ، وبذلك ضعف دورها إذ بدأ الرومان يمسكون بزمام الأمور .

## ١-٣-١- أثينا : الأكروبول والبروبيلاي

أثينا تلك المدينة الصغيرة المطلة على شاطىء بحر إيجة ، تسلمت قمة المجد في النصف الأخير من القرن الخامس قبل الميلاد إثر سلسلة متتابعة من التطورات التاريخية والأحداث المتعاقبة عددٍ من العباقرة ، وكانت نقطة الانطلاق هي الانتصار الحاسم الذي أحرزه الأثينيون على الفرس في موقعة « ماراثون » في أوائل ذلك القرن ، فقد مهدالطريق لنهضة أثينا التي اختيرت مركزاً لحلف ديلوس الدفاعي ، وملئت خزانتها

بالكنوز الوفيرة ، وكانت مصادفة طيبة أن اكتشفوا محاجر الرخام في جبل بنديليكوس على بعد خمسة عشر كم ... وكانت أثينا قد بنيت فوق ربوة كموقع عسكري حصين حيث بنيت القصور والمعابد وبعض المنشآت المدنية كبيوت المال .

وإذا كان الإله المحلي يتخذ مثل هذه الربا سكناً له ، فقد شيدوا له معبداً عالياً فوق الربوة حتى يتسنى لهم الإحساس الدائم بوجوده بينهم خلال أوقات عملهم وراحتهم . فلم يحتجب الإله الإغريقي عن رعيته داخل هياكل المعابد شأن آلهة العقائد الأخرى بل كان يشاركهم ليل نهار ، فضلاً عن أن وجود الإله فوق الربوة هو نوع من التبجيل والتقديس ، على حين تُشيَّد الأجورة والمسارح والمباني الدنيوية متناثرة على سفح الأكروبول .

**الأكروبول والبروبيلاي** : حيث كان الأكروبول يضم قصر إرختيوس البطل الأسطوري والملك العريق ، ولعل هوميروس كان يصف تحول القصر من قلعة حربية وقصر ملكي إلى هيكل ديني عندما كتب في ملحمة الأوديسة « وهكذا رحلت الربة أثينا ذات العيون الرمادية عبر البحار التي لم يخصها أحد من قبل مخلفة وراءها سحرها البهيج ، إلى أن حطت رحالها عند ماراثون واثينا ذات الطريق الواسع ودخلت بيت إرختيوس ....» .

ولم يكن الأكروبول موقعاً مهجوراً في عصور ما قبل التاريخ بل كان منتجعاً . غير بعيد عن قاعدة الأكروبول تقوم الأجورة أو سوق المدينة حيث تجمع التجار وسلعهم ، وكانت منتدى ذهنياً للعقول والأفكار ، ومنها خرج سقراط وأفلاطون وأرسطو ... حيث كان المواطن الأثيني يقضي معظم وقته في الأسواق كما ذكرت سابقاً ، وفي المنشآت العامة بالمدينة في رفقة مواطنيه ، وكانت ساحة الأكروبول تشمخ فوق هذه المباني مكللّة هامة المدينة التي يتجلى تناسقها في تدرج يبدأ بالمساكن المتواضعة ثم المنشآت العامة تعلوها جميعاً المعابد الدينية ، وكان الطريق المقدس المؤدي من قلب المدينة إلى قمة التل ينتهي بأعمدة البروبيلاي الدورية والإيونية .

**البروبيلاي** : وهو مدخل الأكروبول ، هو البناء أو الأبنية الذي راعوا في إقامته أن يكون منفذاً جديراً بالساحة المقدسة للمعبد ، شيد البروبيلاي على شكل بوابة

فسيحة ذات جناحين يمتدان مسافة سبعة وأربعين متراً ، ويشمل المدخل الخارجي ستة أعمدة دورية ، وتفصل بين العمودين المركزين مسافة أكثر اتساعاً من المسافات الأخرى كي تسمح بمرور المركبات خلال المناسبات والحفلات الرسمية ، على حين يدخل المشاة من الجوانب إلى دهليز مكشوف شيدت أعمدته الداخلية وفق الأسلوب الإيوني .

وقد أعد هذا المكان إعداداً خاصاً يتيح للحجاج من الشعب الجلوس على أرائك من الحجر انتظاراً لفتح الأبواب ، وقد شيد مبنى البروبيلاي من الرخام الأبيض الأملس ثم أضيفت بعض حجارة إليوسيس السوداء تظهر التأثيرات المتباينة في الإفريز وغيره من الحليات ، ويحتوي البروبيلاي التمثال البرونزي للربة اثينا بروماخوس « البطلة المحاربة » وكذلك موازة محوره لمحور البارثينون مما يربط بينهما من الناحية التخطيطية .

وروعي في البروبيلاي الغرض الذي بني من أجله ، إذ أنشىء لا ليكون وحدة بنائية مستقلة بذاتها بل ليكون مدخلاً يمر الناس من خلاله .

### ٢-٣-٢- المعبد الإغريقي

المعبد الإغريقي هو بيت الرب بجزءيه « الهيكل والخلوة » التي تضم تمثال الإله ، والذي يتوجه إليه الناس أثناء العبادة ... ثم الرواق ذا الأعمدة الذي كان أول ما يطالع أهل المدينة .

فقد كان يشرف في الوقت نفسه على المدينة بمجموع سكانها وبمقياسها الجماعي من خلال المعبد كله الذي يطل عليها من الربوة العالية « الأكروبوليس » فيشاركهم حياتهم اليومية .

وكانت الاحتفالات الدينية تجري خارج المعبد فوق الربوة لذلك شيدوا الرواق ذا الأعمدة رمزاً لإنسانية الإله الذي لم يكن مغلقاً على الناس على العكس من المعبد الفرعوني المغلق على الخاصة .

صمم المعبد بأحد الأسلوبين - إما بتزويده بردهتين للدخول من كلا طرفيه المتقابلين لإضفاء طابع التناسق أو مراعاة المقتضيات الدينية - وإما إحاطته من جميع

النواحي بصف فردي أو مزدوج من الأعمدة ، وقد اندثرت الخلوة في أكثر المعابد وإن بقيت بعض آثارها .

وكانت الردهة في المعابد الكبرى مقسمة إلى ثلاثة أقسام بين كل منها صفان من الأعمدة تحمل السقف ، ويوجد تمثال الإله في نهاية القسم الرئيسي من الردهة غارقاً في الظلمة ، لأن ضوء النهار لا يأتي إلا من الباب ، بينما تغطي الجدران والأرضية لوحات قرابين النذور التي تدفع الزائر إلى الإحساس الجارف بالوجود الإلهي.

وتساعدنا بعض النصوص القديمة مثل وصف الرحالة « باوزانيوس » في القرن الثاني الميلادي على تخيّل شكل الخلوة في عدد محدود من المعابد الكلاسيكية الكبرى مثل معبد أثينا في البارثينون ، ومعبد زيوس في أوليمبيا .

إذ يتراوح عدد الأعمدة المقامة في الواجهة بالنسبة للأعمدة القائمة على الجوانب ما بين ٦ - ١١ ، ٦ - ١٧ ولا يتجاوز عدد أعمدة الواجهة عادة ستة أعمدة إلا في المعابد الكبرى حيث يصل إلى ثمانية في معبد زيوس وفي معبد البارثينون وتصل الأبعاد إلى ٣٠ × ٦٠ متراً هذه في المباني العملاقة التي يزيد طولها عن مئة متر وعرضها عن خمسين متراً ولم تكن مسقوفة من الداخل مما يجعلها أشبه بالفناء .

وتتجلى صلابة المعبد الكلاسيكي وتوازنه في شموخه فوق درجات الركيزة أو البسطة التي تحمل الأعمدة ، وتنتظم خطوط الأعمدة تبعاً لإيقاع مدروس ، حتى أن العين لتقرُّ عند الإمعان في هذه الهندسة الرائعة التي تنطوي على تطبيقات بصرية محسوبة لمعالجة العيوب المترتبة على خداع النظر في الواجهات العريضة .

أما الأعمدة الرخامية للمعابد مغطاة بالكمخ ، تلك الطبقة الرقيقة الحمراء أو الرمادية التي تترسب فوقها مع الزمن وتضفي عليها بريقاً سحرياً ، وإذا لم يستخدم الإغريق الرخام في المعابد كافة حاولوا الإيهام بأنها من الرخام بإضافة صفات الرخام على الأعمدة الحجرية بطلائها بعجينة بيضاء هي خليط من دقيق الرخام والجير المطفأ أو الطباشير ، وما تزال آثار هذه العجينة فوق الأعمدة الحجرية بمعبد دلفي .

واستخدم الإغريق الزخارف والألوان في المعابد بشكل منطقي على نهج معالجتهم لخداع البصر في الأشكال المعمارية ، وذلك بحرصهم على تحاشي زخرفة أو

تلوين الأجزاء الحاملة كالأعمدة والأعتاب لما يعطيه من إضعاف قوة الحمل من الناحيتين البصرية والسيكولوجية ... لهذا اقتصروا على زخرفة بالنقوش البارزة على حشوات « الميتوبيات » لأنها عناصر محمولة لا حاملة ، وتقع الحشوات بين الترِيجليفات التي تعلو رؤوس الكمرات الحاملة للسقف في النموذج الأصلي ، كذلك خصوا هذه الحشوات بالألوان الصاخبة على حين وزعوا الألوان بين صاخبة وهادئة في تنسيق باهر على سائر العناصر ... وزيّن الكورنيش بزخارف غنية ملونة كأوراق الأشجار المتداخلة أو المراوح النخيلية ، ورؤوس الأسود التي تستخدم كفوهات لتصريف المياه من الأمطار ، كما تبرز في نهايات السقف المكسو بقوالب القرميد بعض الزخارف المنتصبة ذات الألوان المختلفة بغرض تغطية أطراف القرميد الذي يكسو السقف ، وتعلو فوق كل زاوية من زوايا الجبين المثلث إحدى الحليات المنحوتة من البرونز أو الرخام أو الفخار تسمى « الأكروتيرة » من مختلف الأشكال والألوان على هيئة الحيوانات الخيالية أو تماثيل الأبطال أو الآلهة ، كانت تستخدم أصلاً لإضفاء نوع من الحماية السحرية على بعض الأماكن المهمة من البناء ، غير أنها تمثل في الحقيقة رباطاً بين تصميم هذا البناء الصارم وبين الطبيعة المحيطة به ولم يخلو المعبد الكلاسيكي من العناصر الزخرفية تزينه وتجمله في بعض الأماكن المختارة من المبنى مثل «الجبين المثلث ، وحشوة المنحوتات - الميتوبات - في الأسلوب الدوري ، والإفريز في الأسلوب الأيوني » ، فلا غرابة إذاً في أن يستبدل المعماري بالعمود الأيوني الصبايا الحاملات « الكارياتيد » ولعل هذا هو منبع القول بأن العمود الأيوني هو رمز الأنوثة، كما أن العمود الدوري هو رمز القوة للذكور ، وكان الفنانون الأيونيون منذ نهاية القرن السادس ق.م قد ابتدعوا تماثيل الكارياتيد واستخدموها في تشييد بيوت المال في دلفي .

## « الجبين المثلث »

الجبين المثلث الذي يعلو واجهة المبنى هو أحد العناصر التي تتضافر فيها جهود المعماري والفنان ، حيث يشغلان محتوى هذا الجبين بتكوين تشكيلي بالغ التنوع يجمع بين عدد من الأشخاص تختلف وضعية كل منهم وفقاً لتناقص الحيِّز نظراً لانحدار الضلعين من قمة المثلث حتى الزاويتين الجانبيتين ، وقد احتجزت التقاليد الدينية المركز

الأوسط مكان الصدارة في قمة المعبد لصور الآلهة ، بدلاً من الوحدات الزخرفية التقليدية التي استعارها الإغريق في بداية عصرهم القديم من الشرق كالحيوانات المتصارعة التي تواجه بعضها ، وغيرها من الموضوعات ذات الإيحاءات السحرية مثل «الجورجونة» وهي ميدوسا نراها مرتدية قناعها المخيف بين فهدين كبيرين يرمقان المشاهد في منتصف الجبين المثلث لمعبد « كورفو » في مطلع القرن السادس ق.م ، يُرى في الجناحين مشهدان أسطوريان لا علاقة لهما بالنحت الرئيسي ، يمثل أحدهما صراع زيوس ضد عملاق والآخر أحداث حرب طروادة .

ومنذ نهاية القرن السادس ق.م بدأت منحوتات جميع مثلثات الواجهات في الإيحاء بالقصص المتداولة أو تسجيلها بحذافيرها ، فوق الجبينين المثلثين لمعبد أفايا الثالث بإيجينا الذي شيد مع بداية القرن الخامس ق.م نشاهد معركة تدور من حول الصورة الرئيسة للربة أثينا أو تعرض مغامرات هرقل ، وفي غير هذا المعبد قد نحظى بمشهد حفل بهيج داخل الجبين المثلث للواجهة الرئيسة يتعارض مع مشهد عنيف أو عاصف على الجبين المثلث الخلفي ، كما في معبد « أبوللو » الذي أقيم في دلفي في نهاية القرن السادس ق.م ، وفي معبد زيوس أوليمبيا قبل منتصف القرن الخامس ق.م ، وفي البارثينون ....

وانطلق إبداع الفنان إلى الانجازات المعمارية عن طريق إطار تشكيلي لم يلبث أن أصبح جزءاً لا يتجزأ من فن العمارة .

## « الإفريز »

هو الإطار العلوي الأفقي الذي انتقل إليه الإبداع الفني في الزخرفة ، دورياً وأيونياً ، ففي الإفريز الدوري تتعاقب لوحات « الريجليف » ذات الأخاديد الرأسية الثلاثية المنحوتة ، مع لوحات الميتوبات « حشوات المنحوتات » التي تقع بين الكمرات، والتي لم تعد زخرفتها قاصرة على الطلاء الملون البسيط ، وكان الإطار المربع يحتل مكاناً مرموقاً من المبنى ، فقد عمد المصورون والفنانون إلى تقسيم المساحة إلى أقسام تناسب حاجتهم إذ يتسع قسم لرسم مشهد يضم شخصاً أو شخصين وحتى ثلاثة هذا من جهة ومن جهة أخرى كان تعدد الميتوبات القائمة على كل وجه من

أوجه المبنى يتيح تصوير حدث كامل مقسم إلى عدة فصول باتت مصدر شعبية حشوات المنحوتات ، سواء كانت مصوَّرة على الحجر أو الفخار ، أو كانت نحتاً ملوناً كما هي في أغلب الأحيان ، وكانت مغامرات هرقل وبيرسيوس وثيسيوس موضوعاً مفضلاً لزخارف الإفريز الدوري ، وكذلك كانت تلك التفاصيل لمعارك أسطورية كبرى مثل صراع الآلهة مع العمالقة ، أو اللابيث مع القنطوري ، أو الإغريق مع الأمازونات.

كانت التقاليد تقتضي تقسيم الموضوع إلى سلسلة من المعارك الفردية إلى أن أقدم بعض الفنانين على محاولات جريئة لضم جملة أشخاص ممثلة فوق عدة ميتوبات متجاورة في حدث واحد ، غير إن الشخصية المستقلة نسبياً التي تفرضها قواعد الإفريز الدوري على كل حشوة منحوتة لم تفسح المجال لهذا التطاول على قوانين الزخارف المعمارية ، ولعل في ندرة هذه المحاولات ما يؤكد لنا عمق احترام الإغريق لهذا القانون.

أما الطراز الأيوني تناوله الفنان في حرية أوسع فوق العتبات ، والإفريز ، فلم تعد الصعوبة التي تصادفه هي شغل مساحة ضيقة لا يتجاوز حدود إطارها ، بل على العكس باتت تسجل حدثاً متصلاً على امتداد أحد الجوانب من المبنى دون أن تنقطع وحدة الشريط المعماري الطبيعية أو تتفكك بتوقف مفاجىء ، وكان الفنان يحافظ على تدفق الحركة مع تحاشي الرتابة ، ولا شك أن اختيار الفنان تصوير المواكب وصفوف الجنود ومشاهد العيد وسباق المركبات والمعارك والمآدب كان اختياراً موفقاً ، فكلها مواضيع تتيح تكرار الوحدة نفسها مع التنويع المطلوب .

يتألق فن الإفريز في التوافق الماهر بين إيقاع الحدث وإيقاع المبنى ، وهو ما نلاحظه بخزانة أهل « سيفنوس » بدلفي وكذلك في إفريز أيوني لأحد المعابد « بتارنتوم » صوَّر عليه الفنان صراعاً بين هرقل وبين الأمازونات .

إلى جانب الزخارف المنحوتة للكائنات الحية برع الفنان الإغريقي في صنع القوالب والواحدات الزخرفية المجردة على شكل شرائط ممتدة لتحديد الفواصل بين أسطح العناصر المعمارية مثل « العتبات والإفاريز » ، أو العناصر المختلفة للكورنيش ، وذلك لأن العين أول ما تقع على خطوط التقاء الأسطح وخاصة إذا ما كانت هذه

الأسطح متباينة الألوان ... واتخذت هذه الشرائط زخارف حبات العقد والفواصل على شكل البكرات ، وزخارف ورق الشجر ، والسهم ، والبيضة واللسان ، والقلنسوات على شكل النجم والوريدات والمراوح النخيلية وأغصان النباتات المجدولة أو المتعانقة والزخارف الخطية التي ما تزال تحتل قمة تراث الإنسانية الزخرفي ، التي عمت العمارة الكلاسيكية حتى يومنا نظراً لسلامة المنطق الذي يحكمها .

ومن هنا نعرف الخلاف الجوهري ما بين الفنان الإغريقي المرهف الحس في اختيار الزخارف المعمارية ذات الخطوط التلقائية النابعة من الوجدان ، وبين الفنان الروماني الذي كان يلجأ إلى الفرجار في تشكيل قوالبة الزخرفية .

### ٢-٣-٣- النظام الدوري « البارثينون » :

كان معبد البارثينون إلى اليمين من الأكروبول ، بينما يقوم معبد الإرخثيوم إلى اليسار ، وهما شاهدان معاً على إن الإثنين قد بلغوا في وثبة واحدة ذروة الفن المعماري في طرازين من البناء هما «الدوري في البارثينون» «والأيوني في الإرخثيوم»، فإن الجمع بين هذين الأسلوبين هو برهان ساطع على اللقاء المثمر بين العنصر الدروي الذي يسكن الجزء الغربي من بلاد اليونان ، وبين العنصر الأيوني الذي يسكن ساحل آسيا الصغرى ، وتلاحمهما معاً في مدينة أثينا حتى أصبحا مع مرور الزمن شعباً واحداً.

فقد كان البارثينون بناءَ قمة تطور طويل بطيء يعد أكمل مراحل النظام الدوري ، تتوسطه خلوة يحيط بها رواق من الأعمدة الرأسية تحمل العنصر الأفقي من البناء وهو العتبات ، وتتسم مقاييس النظام الدوري ونسبه بالتوفيق بين فكرتين أساسيتين هما :

١ - التوازن من الناحية الجمالية بين الحامل والمحمول .
٢ - التوازن من الناحية الإنشائية بين قوة تحمل الأعمدة للجهود التي تتعرض لها من أثقال العتبات وما يعلوها ، وبين مقاييس العتبات والمسافات بين الأعمدة التي ترتكز عليها العتبات .

إذاً فعمارة المعبد اليوناني هي التطور المضطرد الدقيق لنظام «الدعامة والعتبات» ويذهب البعض إلى أن التميز بين الأسلوبين الدوري والإيوني يعود إلى أشكال

التفاصيل المعمارية « كتيجان الأعمدة والأفاريز ، والحليات المعمارية فقط » إلاّ أن الأمر يتعدى ذلك إلى النظام نفسه من حيث القواعد التي تحكم النسب والعلاقات التي تربط بين أجزاء البناء وبين البناء كله كوحدة متكاملة ... ويقوم المعمار في جوهره على التعبير عن الحامل والمحمول ، أي العلاقة بين « العمود والنضد » أو « العمود والعتبات » ، ذلك لأن العمود مستقل عن النضد في التكوين العام وليس بينهما من روابط غير التماس فقط ، ومن شأن هذا الانفصال أن يجعل التأثير المتبادل بين العمود والنضد شديد الوضوح ، ولعل هذا هو السبب في أن أي جدار يعد من ناحية الجمال المعماري أقل تأثيراً من العمود والنضد .

بناء البارثينون يتكون من بهوين ملتصقين من الخلف ، يحوي البهو المواجه للشرق والمسمى « الخلوة » تمثال أثينا بارثينوس الذي نحته الفنان فيدياس ، بينما يستخدم البهو المواجه للغرب خزانة يطلق عليها اسم « البارثينون أو قاعة الربة العذراء » وقد زينت الجدران الخارجية لهذه الأقسام بإفريز متصل يلف حول الجدران الأربعة ، كما أحاطت بالبناء من جميع النواحي أروقة متسعة ذات أعمدة تسمح بالطواف حول البناء كله .

طول المعبد ستة وثمانون متراً وفيه سبعة عشر عموداً على كل جانب من جانبيه الطويلين ، وكانت هناك ثمانية أعمدة على امتداد عرض المعبد ، وواحد وثلاثون في كل من واجهة المعبد وخلفيته ، وسُمّي البارثينون « ثماني الأعمدة » كان المعبد مبنياً كسائر المباني الدورية المألوفة فوق مصطبة مسطحة ترتفع عن الأرض بثلاث درجات تسمى أعلاها الركيزة أو البسطة ، وترتكز الأعمدة مباشرة على هذه الدرجة بدون قاعدة للعمود ، فتبدو الأعمدة مع الركيزة وكأنها قطعة من الرخام .

وكان العمود مكوناً من بلاطات رخامية اسطوانية الشكل بمركزها ثقوب مربعة تتخللها « قضبان » خشبية بين كل بلاطة وأخرى ، ونُحت في سطح العمود الخارجي عشرون أخدوداً طولياً تمتد من أسفل العمود حتى قمته ، وتؤدي هذه الأخاديد غرضاً مزدوجاً : فهي تلقي ظلالاً على جسم العمود حسب اتجاهات الضوء المختلفة بما يوحي باستدارته ، كما تضفي طابعاً جمالياً بتوفير جملة من الخطوط الأنيقة

التي تريح العين ، وتقود نظر المشاهد إلى أعلى باتجاه منحوتات النضد ، وقد خرجت هذه الأعمدة عن الانتظام الرياضي الخالص للإفلات من خداع البصر ، فنحن إذا أقمنا عموداً مستقيماً تماماً لخيل إلى المشاهد أنه مقعر الوسط ، ولذلك صمم المعماري جسم العمود منحنياً منتفخ الوسط حتى يتجنب حدوث هذه الظاهرة .

يتألف تاج العمود الدوري من ثلاثة أجزاء ، العنق ، التاج المقوس ، « المرفقة » الجزء العلوي من التاج « الوسادة » ، ويلعب تاج العمود دور الوسيط بين جسم العمود الرأسي ، والنضد الأفقي الذي يعلوه ... فالعنق هو أول ما يدد الخطوط المتجهة إلى أعلى في أبدان الأعمدة على الرغم من أن القنوات تمتد حتى تبلغ أقصى اتساع « للمرفقة » وهذه المرفقة مصممة على شكل منحنٍ قطعي مكافىء مما يدل على دراية المعماري الإغريقي بأهمية تطابق الشكل مع خطوط القوى من الناحية الجمالية ، الأمر الذي جعل جسم المرفقة كأنه العضل المشدود حامل العتبات والنضد ، على عكس المعماري الروماني الذي جعل مرفقة الطراز الدوري نصف دائرية الشكل فبدت غير جيدة المستوى، ثم تقودنا المرفقة إلى الوسادة ، وهي كتلة من الحجر المربع تفصل في رقة بين الأجزاء المستديرة السفلية والأجزاء العلوية المسماة بالنضد ، ويبدأ بالعتبات غير المزخرفة المكونة من مجموعة كتل مستطيلة تمتد أفقياً من محور العمود المجاور له حول البناء كله .

وتحمل العتبات الإفريز ، والكورنيش والواجهة المثلثة ، وأول العناصر التي تستخدم الزخرفة في التصميم هو الإفريز الذي يتكون في النظام الدوري من التريجليفات « وهي الألواح الثلاثية القنوات » متناوبة مع الميتوبات « وهي الحشوات المنحوتة » وقد سميت التريجليفات المستطيلة بهذا الاسم بسبب ما يتخللها من قنوات رأسية ثلاث ، وطبقاً للقاعدة المتبعة يُنحت تريجليف واحد في منتصف المسافة التي تعلو كل عمودين باستثناء التريجليف الواقع فوق العمود الركني من الناحيتين ، إذ كان يوضع في الركن لا فوق محور العمود ، ولهذا التقليد ميزتان :

**الأولى** – إن المسافة الموجودة بين عمود الركن والعمود التالي له تكون أقل مما بين الأعمدة التالية مما يضفي القوة على الركن للمبنى .

الثانية – إنَّ التريجليفات قد غدت بمثابة أعمدة حاملة للكورنيش الذي لا يجوز من الناحية الإنشائية أن يمتد خارج جسم العمود ، وقد غابت هذه الظاهرة المهمة عن المعماري الروماني الذي صمم التريجليف فوق العمود الركني فوق محور العمود ، ولما كان عرض التريجليف أقل من عرض العمود فقد ترتب على ذلك امتداد الكورنيش خارج التريجليف الركني ... ويسفر تناوب التريجليفات مع منحوتات حشوات الميتوبات عن إيقاع بصري متناسق يؤكد المبدأ الكلاسيكي القائم على الموازنة بين النقيضين ، الوحدة مع التنوع ، وبقي الكورنيش الناتىء من الإفريز من عوامل التعرية.

وثمة كورنيش آخر يسمى « الكورنيش المائل » يرتفع من كلا الجانبين في الواجهة الرئيسية حتى يبلغ القمة في منتصف الواجهة المثلثة ، وتسمى المساحة المثلثة المحصورة بين الكورنيش البارز والكورنيش المائل بالجبين ، وهو الذي يشكل جزءاً رئيساً من تصميم واجهة المبنى ، وتتراجع خلفية الجبين إلى مستوى الجدار الأصلي بمقدار الكورنيش الناتىء ، وبذلك يكون الجبين المثلث بمثابة حشوة تكسوها التماثيل والزخارف .

وقد شيد البارثينون من الرخام الأبيض باستثناء بعض أجزائه مثل السقف الخشبي الذي يحمل القراميد والأبواب بإطاراتها ، وكان الرخام الأملس عاجي اللون لإحتوائه عروقاً حديدية دقيقة لم تلبث الأكسدة الناتجة عن عوامل التعرية خلال القرون أن أكسبتها مزيداً من الوضوح ، إذ تحول لونها العاجي إلى اللون البني الضارب إلى الصفرة .

ويُعَدُّ البارثينون عملاً فنياً باهراً ، إذ لم يستعمل فيه الملاط « المونة » قط ، وَصُفَّ كل جزء إلى الآخر صفاً محكماً متيناً ، فقد بدأت خطة بريكليس لبناء البارثينون سنة ٤٤٧ ق.م ، واكتمل بناؤه بعد عشر سنوات ، يحتفظ البارثينون بشكله كما كان إلى اليوم لو لم تقع الكارثة المؤسفة في أواخر القرن السابع عشر ميلادي حين اتخذت حامية تركية من المبنى مخزناً للذخيرة فاشتعلت قنبلة بداخله مصادفة أثناء حصار أسطول البندقية لأثينا فدمرت الجزء الأوسط من المبنى ، وقد رمم وأصلح فيما بعد .

### ١-٣-٤- النظام الأيوني « الإرخثيوم » :

بعد أن احتلت الربة أثينا مكانها في معبدها الجديد ، رأى شيوخ المدينة وعلية القوم أن يتجهوا إلى غيرها من الأرباب الذين شاطروها الإقامة في الأكروبول ، ومن

ثم شرعوا بعد عشرة أعوام في إقامة مبنى الإرختيوم على النظام الأيوني الذي وصفوه في سجلات المدينة بأنه المعبد القائم في ربوع الأكروبول من أجل التمثال العريق « بورسيدون ، أو بوزايدون » ... وأقيم في المكان التقليدي الذي أقام فيه مليكهم إرختيوس .

ومن ضربة رمح بوزايدون انشقت الصخرة وتدفق الينبوع من ماء مالح ، ومالت الربة أثينا وأنبتت شجرة الزيتون ، وكان السعي إلى تجميع هياكل الأرباب المتعددة في مبنى واحد في هذا الموقع غير المنتظم هو سر الغرابة التي يتسم بها تخطيط ذلك المبنى المعقد على عكس البارثينون المبسط فقد انطوى على أربع غرف داخلية تشمل هياكل الآلهة ، فضلاً عن دهليز تحت الأرض يضم ينبوع بوزايدون المالح وأثر ضربة رمحه على الصخر ، بينما انتصب خارج المبنى من جهة الغرب سياج صغير يحيط بشجرة الزيتون هدية الربة أثينا .

ويتكون القسم الداخلي المستطيل من طابقين يرتفع أو لهما ثلاثة أمتار عن الآخر ، ويبلغان أحد عشر متراً عرضاً وعشرين متراً طولاً ... ويبرز نحو الخارج من ثلاثة جوانب من المبنى ثلاثة أروقة تختلف أبعاد كل منها وتصميمها ، في الرواق الشرقي صف من ستة أعمدة يبلغ ارتفاعها ستة أمتار ونصف تظهر على البناء من ذلك الجانب مظهر معبد أيوني سداسي الأعمدة .

الرواق الشمالي يحتوي العدد نفسه من الأعمدة الأيونية ، بيد أن أربعة أعمدة منها تتقدم العمودين الآخرين الذين ينتصبان إلى الوراء على كلا الجانبين ، بينما يضم المدخل الأصغر في الواجهة الجنوبية ستة تماثيل للصبايا الحاملات المعروفة باسم « الكارياتيد حاملة الأعتاب » .

تقسم أعمدة النظام الإيوني بوجه عام بالرشاقة والنحول عن الأعمدة في النظام الدوري ، ويقع أطول اقطارها عند نهايتها من الأسفل ، وتستقر فوق قاعدة منحوتة بدلاً من استقرارها مباشرة فوق البسطة كالعمود الدوري ، ويتخللها أربعة وعشرون أخدوداً رأسياً بدلاً من عشرين ، والذي يلفت النظر في هذه الأعمدة هو عدم تماثل تيجانها في الأورقة المختلفة .

وتعد الأعمدة الواقعة في الرواق الخارجي الشمالي من أجمل النماذج التي ظهرت من نوعها ، حيث ترى في أسفل هذه الأخاديد وفوق القاعدة المنحوتة شريطاً منقوشاً ذا تصميم رقيق ... وفي أعلى جسم العمود عُصابة أشد اتساعاً محلاة بزخارف أوراق الشجر ، تعلوها عصابة أخرى تستخدم زخارف وحدات البيضة والسهم ، ثم تأتي بعدها اللفائف أو الحلزونيات التي تتميز بها العمارة الإغريقية .

وأخيراً الوسادة العلوية الرقيقة المحملة بنمط أصغر حجماً من زخارف البيضة والسهم ، وتحمل هذه الأعمدة عتبات ملساء وافريزاً لا تنقطع النقوش من فوقه بعكس الدوري الذي تتناوب فيه التريجليفات والميتوبات ومن فوقه جبين مثلث عار من النقوش والمنحوتات .

ومن خلف الأعمدة ينتصب الباب العريض المؤدي إلى الخلوة وكان ذا إطار حجري يقال إنه كان أفخم ما أتت به العمارة اليونانية ، إذ كان محاطاً بمجموعة من الإطارات المتراجعة على شكل أبواب كأنها تدعو الزائر إلى الدخول مرّحبة .

وفوق العتبات أشرطة متتابعة تضم حليات زخرفية منقوشة متنوعة الذوق مثل زهرة العسل « العلندا » وحبات العقد والفواصل على شكل البكرات ، والبيضة والسهم ، وورقة الشجر واللسان دون أن يبدو عليها التجمّل المفتعل ، وثمة مجموعة من هذه النماذج الزخرفية موجودة فوق الشريط المزخرف الذي يطوق الخلوة .

والرواق الصغير الخارجي على الجانب الغربي هو أشد الأورقة إثارة لأنه يشتمل على تلك التماثيل النسائية التي تقوم مقام الأعمدة وهو أصغر الأورقة الخارجية ، ولا تتجاوز ابعاده ثلاثة أمتار في أربعة أمتار ونصف ويرتفع فوق درجات المصطبة الثلاثة حاجز يصل ارتفاعه إلى نحو ١ر٨ متراً تنتصب عليه تماثيل الصبايا الكارياتيد وهي ستة تماثيل نسائية جميلة واقفة يكبر حجمها الطبيعي مرة ونصف مرة ، ويحملن على رؤوسهن « المرفقة » محلاة بزخارف البيضة والسهم ، تستقر عليها الوسادة ثم العتب.

ولعل الرغبة في تحاشي الإفراط هي التي دفعت مهندسيهم إلى استبعاد الإفريز والجبين المثلث ، غير إن تشكيل الفنان للثياب يتفق مع الوظائف المعمارية لأولئك الأشخاص إذ تساير طيات ثيابهم أخاديد الأعمدة الأيونية ، كما يوحي في أجزائها العليا بالأناقة والخفة وفي أجزائها السفلى بمظهر القوة .

### ١-٣-٥- النظام الكورنثي :

ظهرت النماذج الكورنثية على واجهات بيوت المال الإيونية في القرن السادس ق.م في دلفي ، وهي التيجان الناقوسية ذات البتلات المخددة رأسياً والمنحنية باتجاه الخارج ، والمصممة كي تحمل الوسادة المربعة ، على أن التاج الكورنثي الأصيل ذا صفوف أوراق الأكانثا ولفائفه المنحوتة نحتاً بارزاً فوق الناقوس هو ابتكار إغريقي خالص وقيل إنها شرقية « مصرية » وقد ظهر في النصف الثاني من القرن الخامس ق.م ، وبقي لمدة طويلة وقفاً على عدد من النحاتين المعماريين هم « كاليماخوس في باساي ، وثيودوروس في دلفي ، وسكوباس في تيجا ونيمبيا ، وبوليكليتيس في ابيداوروس » .

فقد ظل استخدام هذا التاج مقصوراً داخل المباني لأن أحداً لم يعترف بنماذجه المبكرة ، مع أنه اكتسب مكانة بارزة في باساي ودلفي حين شُكِّل ثلثه من صفين من أوراق الأكانثا ، يتكون كل صف من عشرين ورقة ، ثم عَدَّل الفنان سكوباس صورته في مباني تيجيا مستخدماً أوراقاً أكبر حجماً وأقل عدداً ، إذ هبط عدد الأوراق إلى ثمان متجاهلاً اللفائف التي تتوسطها ، حتى إذا ثبت أن تيجان ابيداوروس البديعة باكتمال نضوج النظام الكورنثي كان هذا إيذاناً بظهور تلك التيجان خارج المبنى ، وهو ما حدث لأول مرة في معبد ليزيكراتس ثم توالت النماذج البديعة من هذه التيجان إثر غزوات الإسكندر الأكبر .

تميزت الأعمدة الكورنثية مع ذلك بقواعد أتيكية ، ولعل البدء باستخدام هذا الأسلوب داخل المباني يعود إلى تقاعس المعماريين عن ابتكار نضد يلائمه ، فاستخدموا النضد الدوري - الأيوني « الأتيكي - الآسيوي »ذا الحافة المسننة فوق الإفريز كما هي الحال في معبد ليزيكراتس ، ثم عادوا ووقع اختيارهم على إفريز دوري في معبد إليوسيس فنحتوا الوريدات وحليات جمجمة الثور على الميتوبات ، ونحتوا الأخاديد وسنابل القمح على التريجليفات[٦]

على أن نسب العمود الكورنثي ومقاييسه ظلت متأثرة بنسب العمود الأيوني ،

[٦] عكاشة - ثروت - الفن الإغريقي - الهيئة العامة المصرية للكتاب - ١٩٨٢ - ص ٢٥٤-٢٥٥

واقتصر التغيير على التاج فقط وقد طور الرومان الطراز الكورنثي فيما بعد حتى أطلق عليه اسم الطراز الكورنثي الروماني بتنوعاته العديدة ، ويتميز بارتفاع الصف الأدنى من أوراق الأكانثا فوق أوراق الصف الأعلى ، وبدلاً من أن تتلاقى اللفائف الحلزونية التي تتوسط الأوراق نجدها تشتبك معاً ، وقد يوضع مكان حليات الأركان الحلزونية صدر حيوان يثب على رجليه الخلفيتين باسطاً الأماميتين ، أو صورة كبش أو صور خيل مجنحة .



# الفصل الثاني

# النحت الإغريقي

## ٢-١- النحت الإغريقي وأهميته التاريخية والأثرية :

لقد كانت بداية القرن السادس ق.م نقطة تحول مهمة في مجال تمثيل الكائنات الحية ، إذ برز فيه الفن الزخرفي - رسوم الأواني ، والحفر بكل أشكاله سواء كان على الحجر أو الرخام أو البرونز أو المعدن أو العاج والتماثيل الصغيرة مما فسح المجال لظهور صور الأشخاص البشرية ، ولظهور « النحت الضخم » الذي اتجهت بعض محاولاته منذ بدايته نحو التماثيل الهائلة والعناية بالجسد الإنساني ، وخاصة الجسد العاري موضوعه الأساسي .

ومع بداية القرن الرابع ق.م ، تحدد طريق النزعة الإنسانية متأثراً بنظرية تعدد الآلهة وتصورها على هيئة البشر ، ومن ثم كان الفنان الإغريقي الذي تخيل الإله على صورة إنسان وتعمق بدراسة واقع الجنس البشري وانتهى إلى حل جميع المصاعب التي تعترضه مستعيناً في ذلك بعلم التشريح ، وتسنى له تطويع الحركة وإعادة التعبير عن العواطف والمشاعر بما أظهر من تباين بين قسمات الأفراد ، وباتباعه القواعد المنظورة « قواعد المنظور » وبتنسيقه لأوضاع المجموعة المكونة من أشخاص عدة ... خطا الفنان الإغريقي خطوة أبعد نحو الإدراك الواعي لما بين الأشياء من علاقات حتى بات تصويره للواقع أقرب إلى بنائه من جديد وإعادة تشكيله معتمداً في ذلك على العلاقات العددية التي بها تتميز الأشياء مثلما يخالها الفكر ، ومن هنا تبدو أهمية القانون والقواعد في الفن الإغريقي ، وعلى الرغم من واقعية الفن فهو دائم النبض بالنشاط الذهني المتوقد والموّجه لحركة يد الفنان وتجمع بعض منجزاته التشكيلية الجيدة بين قوة العدد الفيثاغورية الخفية وبين المحاكاة الذكية للطبيعة، وتتمثل هذه المنجزات الرفيعة في

نوعين هما: التماثيل المنحوتة - والأواني المصوَّرة ، وتعد دراسة كل منهما فرعاً قائماً بذاته ، ومستقلاً بوسائل بحثه ونهجه الخاص .

وأتاح العدد الكبير من الأوعية والأواني والكؤوس المزدانة بالرسوم التي عثر عليها في مناطق الحفريات الأثرية تحديد مراكز إنتاجها وتصنيفها ومصوريها ، وساعد على معرفة تاريخها إلى حد أننا نستطيع تحديد تاريخ صنع بقايا الأواني في الفترة ما بين القرن السادس والرابع ق.م بما يقرب العشرين عاماً ، ولعبت التوقيعات والنقوش المكتوبة التي نجدها على الأواني دوراً بالغ الأهمية في ذلك التحديد ، وهي أي الأواني الفخارية كنز لا يفنى من المعلومات عن حياة الإغريق القدماء ومعتقداتهم ، هذا إلى جانب وثائق فنية جميلة وثمينة بشكلها ومادتها ودقة صياغة صلصالها ولونه ورونق طلائها الأسود والأحمر ، وتستمد هذه الرسومات الموجودة على الأواني قيمتها الكبرى من أنها نماذج مصغرة لروائع اللوحات المرسومة الكبرى التي اندثرت بعد أن ظلت زمناً طويلاً مصدراً لإلهام فناني الأوعية الفخارية وغيرها ، وتؤكد النصوص القديمة أن الأقدمين كانوا معجبين بالتصوير الإغريقي مثل إعجابهم بالنحت ، وكانوا ينظرون إلى « زوكس وآبيليس » على أنهم أنداد ومنافسون لفيدياس وبوليكليتيس وبراكستيلس .

وحيث إن الإغريق كانوا أول أمم الأرض قاطبة الذين جعلوا آلهتهم على أشكالهم كما ذكرت سابقاً ، أي لها من صفات الإنسان ما لبعض الناس من صفات الآلهة ، فقد تصور الخيال الإغريقي أن الآلهة الإغريقية الكبرى هي :

الالهة اليونانية

١ - زيوس - عرفه الرومان باسم جوبيتر ، حاكم العالم ورئيس سائر الآلهة والبشر ، ابن خرونوس وريا وشقيق عدد من الآلهة أهمهم بوزايدون وهاديس وهيرا التي أصبحت زوجه ، أشهر أولاده أبوللو وأرتميس من زوجه ليتو ، وأفروديت من زوجه ديوني ، وهرقل من المرأة الطيبية الكمينا ، وأثينا التي ولدت من رأسه ، وتشير الأساطير إلى أن زيوس كان كأيٍّ من بني البشر مزاجي الطباع عادلاً وأحياناً ظالماً ، يثور ويغضب ويحب ويكره ويسامح وينتقم ... وكانت تقام المعابد لأجله في أماكن شتى من بلاد الإغريق أشهرها في مدينة أوليمبيا حيث كانت تقام المباريات الأوليمبية.

٢ – **هيرا** – يعرفها الرومان باسم جوني ، شقيقة وزوج زيوس الشرعية ، ملكة الآلهة ، وكانت في الأصل ربة القمر ثم أصبحت ربة مختصة بشؤون النساء والزواج والنسوة ، كانت غيورة شديدة الحساسية ومتكبرة وسريعة الانتقام أدت منازعاتها مع زيوس إلى أن يقسو في معاملتها ويعاقبها ... وتذكر الروايات أنها كانت إحدى الربات الثلاث اللواتي تنازعن أمام باريس الطروادي للفوز بلقب أجمل الجميلات فلما أعطى باريس التفاحة الذهبية إلى أفروديت ، ونالت اللقب ، أحست هيرا بكره شديد نحو الطرواديين ، وساعدت الإغريق طوال الحرب الطروادية حتى انتصروا على خصومهم ، وهي لذلك تقف في الأساطير دوماً ضد أفروديت وهرقل . وقد انتشرت عبادة هيرا في جميع بلاد الإغريق ، أشهر معابدها في مدينة أرجوس اليونانية وجزيرة ساموس في البحر الإيجي .

٣– **أثينا** – يعرفها الرومان باسم مينيرفا ، تروي الأساطير الإغريقية أن أحد الآلهة أخبر زيوس بأن أولى زوجاته وكانت حاملاً منه سوف تلد له ولداً يكون أقوى منه ، فابتلع زيوس زوجه ليحول دون تحقيق النبوءة ، وما إن فعل ذلك حتى أصابه صداع شديد ، اضطر بعدها هفايستوس إله الحدادة إلى أن يضربه بفأس على رأسه فشقها وخرجت منها أثينا بكامل لباسها وأسلحتها تصرخ صرخات الحرب . وعرفت بأنها ربة الحرب وحامية المدن وخاصة أثينا التي سميت باسمها ، وكانت ربة الحكمة والزراعة ومانحة الزيتون إلى البشر ومن أحب الأشياء إليها الزيتون والبومة والديك والثعبان ، ولقبت بالعذراء لأنها لم تتزوج ، وقد أقيم لها أكبر معبد عرفه الإغريق في تاريخهم ، وهو معبد البارثينون على هضبة الأكروبول في أثينا ، ويعد عيدها من أهم الأعياد في بلاد الإغريق .

٤ – **أبوللو** – عرفه الرومان بأسماء كثيرة أشهرها فويبوس وهليوس ، وهو ابن زيوس وليتو وشقيق توأم لأرتميس ، وهو رب الشمس والنبوءة والشعر والموسيقا والشباب ودفع الأذى عن الناس وكانت أشهر عشيقاته دافني ، وقد اشتهرت ديلوس مسقط رأسه كأكبر مركز لعبادته حيث كانت تقام أعياد ومهرجانات كل أربعة أعوام تعرف باسم الأعياد البوثية ، وكان معبده في دلفي يعد أهم المعابد الإغريقية قدسية ، يحج إليه الإغريق من كل الجهات لاستشارته في أمور خاصة وعامة .

٥ - **ارتميس** - عرفها الرومان باسم ديانا وهي توأم أبوللو ، اشتهرت بكونها ربة الصيد ، وحامية الشرف العذري ، ومعينة النساء عند الوضع ، ارتبط اسمها بالقمر كما ارتبط اسم ابوللو بالشمس ، وانتشرت معابدها في أرجاء بلاد الإغريق كافة ، وخاصة في المناطق التي يكثر فيها الصيادون .

٦ - **هيرمس** - عرفه الرومان باسم مركوريوس ، ابن زيوس ومية له في الأساطير اختصاصات متعددة أشهرها كونه رسول الآلهة ، حامي الحدود ومعاهد الرياضة « الجومنازيا » ورب الخداع واللصوص ورب الحظ والتجارة ، ومخترع الحروف والأعداد ، ومرشد أرواح الموتى إلى العالم السفلي ... أهم مستلزماته القبعة المجنحة والحذاء المجنح . لقد بنى الإغريق كثيراً من المدن على اسمه وأطلقوا عليها اسم مدينة هيرموبوليس في صعيد مصر .

٧ - **بوزايدون** - عرفه الرومان باسم نبتون ، ابن خرونوس وربا رب المياه بجميع صوره ، وله سلطان على العواصف والرياح والزلازل وخاصة في البحار ، ارتبط اسمه بأنه هو الذي وهب الحصان لبني البشر وذلك عندما تنازع مع أثينا على امتلاك مدينة أثينا ، وحسم الآلهة النزاع بأن تعطى مدينة اثينا لمن يستطيع أن يهب البشر أعظم فائدة ، فضرب بوزايدون صخرة برمحه المشهور ذي الثلاث شعب ، فظهر حصان في الحال ، في حين أوجدت الربة أثينا شجرة الزيتون ، فربحت السيطرة على المدينة .

انتشرت مراكز عبادته في المناطق البحرية كافة ، ومن أشهر معابده « معبد بوزايدون في جزيرة كالاوية » بالقرب من الشاطئ الأتيكي حيث كانت تقام الاحتفالات المهمة .

٨ - **افروديت** - عرفها الرومان باسم فينوس ، إضافة إلى ألقاب أخرى ، وهي ابنة زيوس وديوني ، وربة الإخصاب عند المخلوقات والنباتات ، وربة الحب والجمال ، ويعتقد بعض العلماء بأن عبادتها تنبع من أصل شرقي وأنها تمثل الربة السورية « عشتار » ، تزوجت مرغمة من الآله هفايستوس « أقبح الآلهة » ولكنها أحبت اريس « إله الحرب » ، كما عشقت من البشر أدونيس ، وكانت دائما على

عداء مع الربة أثينا ، تفنن المثالون الإغريق والرومان في تصويرها عارية أو متدثرة ، وقد ارتبط ظهورها في الأعمال الفنية بابنها الطفل ايروس الذي اطلق عليه الرومان اسم كيوبيد ، وكان يرمي البشر بسهامه ... وكانت تعبد في أماكن كثيرة أشهرها جزر كوثيرا وقبرص وبافسوس وساموس ومدينة افسوس ، وتسمى أعيادها « الافروديسية »

وقام إلى جانب هذه الآلهة الكبرى عدد كبير من الآلهة الصغرى وأهمهم على الإطلاق في الأساطير الإغريقية هرقل الذي انتسب إليه عدد من القبائل الإغريقية .

أما أعمال النحت التي بقي منها الكثير مصنوعة من الحجر والرخام ، ولا تعود هذه الكثرة كما يُعتقد إلى تفضيل الإغريق استخدام الأزميل في نحت الحجر على استخدام المثقاب الفولاذي للنقش على الصحائف المعدنية القابلة للطرق أو على الخشب ، بل الأمر على العكس من ذلك تماماً فقد كانوا يضمرون للتماثيل البرونزية تقديراً خاصاً ، غير أنه لم يبق من هذه الآثار البرونزية سوى عدد ضئيل في حين كشفت التنقيبات عن عدد كبير من الآثار الرخامية ... على الرغم مما طرأ عليها من عطب حيث أصيبت بتشويهات بالغة وفقمدت على الخصوص ألوانها المتعددة كما تذكر النصوص القديمة .

أيضاً الإغريق يعدون التماثيل المرصعة بالذهب والعاج أروع أعمالهم ويسمونها « كريزيليغانتين » وبرع الفنان فيدياس في هذه المهنة الفنية المعقدة ، وقد عثر على بعض قطع من هذه التماثيل الذهبية والعاجية في دلفي ، وتعد هذه التقنية التي كان يستخدمها النحاتون في إعداد نموذج من الخشب يغطى برقائق ذهبية مزخرفة تمثل الثياب بوساطة الطرق ورقع من العاج المنحوت تمثل الأجزاء العارية من جسد التمثال.

أما التماثيل العملاقة للآلهة الكبرى مثل تمثال أثينا في البارثينون الذي بلغ ارتفاعه اثني عشر متراً أو تمثال زيوس في أوليمبيا فلم تكن كتلة من خشب بل وصلات خشبية منتظمة حول هيكل إنشائي ينتصب في فجوة أقيمت عليها الدعامة المستخدمة كأساس للتماثيل ، وما زلنا نرى هذه الفجوة في أرضية « الخلوة » التي كانت تحوي تمثال الرب بأثينا للفنان فيدياس بالبارثينون ، وكان تثبيت صفائح العاج

والذهب على تمثال الخشب المنحوت يستدعي دقة متناهية من الفنانين ، في حين كانت بعض الأجزاء كالعيون مثلاً ترصع بقطع من الأحجار الكريمة .

## ٢-٢- اتجاهات النحت الإغريقي :

في المدن الواقعة على شواطىء الأناضول فضّل الفنانون الإغريقيون تصوير الإنسان مستلقياً في ثياب فضفاضة تخفي معالم جسده متأثرين في ذلك بالحضارات الشرقية ، وهو يمثل اتجاهاً أساسياً للفن القديم المتسم بالطراوة والتثاقل مهملاً التفاصيل التشريحية ، وعرف بالاتجاه الإيوني الآسيوي ، وأما في اليونان الأصلية وجزر بحر إيجة السيكلادية فقد فضلت تمثيل الجسد الإنساني بشكل عار معارضة بذلك تقاليد الشرق المتحشمة ... وإن انتشار الألعاب الرياضية الأولمبية ساعد على انتشار هذا النوع من فنون تصوير النحت ، وأخذت نماذج الكوروس أي الشاب الرياضي العاري « كوروس سونيون - فولوماندارا » ، تتجسد في عدد محدود من الأمثلة المتميزة التي تعزى إلى القرن السابع ق.م ، وتمثالاً « كليوبيس - بيتون في دلفي » اللذان نحتهما أحد فناني أرجوس يعدان مثالين جيدين لفن البلوبونيز بضخامتهما ورمزهما إلى القوة والتحويل الحاد الذي ساعد على توضيح شكل الجسد ... ومثل تمثال حامل العجل الشهير « موسكوفو أثينا » ذي الوجه الحاد الملامح والجسد الصلب الرشيق الذي يفصح عن العناية والتشريح ، ويكشف تماسك أعضائه عن دقة إحساس فنانه المصحوبة بجمال الصياغة والتنفيذ وكلها قسمات مميزة للفن الأتيكي .

هذه الاتجاهات الأساسية أربعة ، اتجاه الأناضول الأيوني ، وفن البلوبونيز أي الدوري ، واتجاه الجزر السيكلادية الأيوني ، ثم الفن الأتيكي هي الركائز التي يمكن أن نقيم على أساسها تصنيفاً سليماً لأعمال النحت .

وإحدى ميزات الفن الإغريقي الرئيسية أنه لم يكن فناً جماعياً منذ بدايته بل كان إنشاءً فردياً يحمل بصمات أفراد نسجوه ، وتتجلى شخصية الفنانين الإغريق كذلك في إصرارهم وولعهم بالتوقيع بأسمائهم على أعمالهم ، فنانين كانوا أو فخارين أو مصورين.

## ٢-٣- أسلوب النحت القديم في القرن ٦-٥ ق.م الإغريقي :

تقدم أعمال النحت من الحجر والرخام أعمالاً بارزة ، يطلق على الأولى اسم « كورروس » ولعله « أبوللو القديم » غير إنه لا يمثل الإله نفسه بل يمثل إنساناً عادياً خُلِعت عليه الصفات المثالية فصوّره في هيئة فتى رياضي مفتول العضلات ، والنموذج الثاني للفتاة « كورى » التي ترتدي البيلوس « على طريقة الدوريين » وهو رداء من الصوف عل شكل مستطيل يُطوى حول الجسم ويشبك على الأكتاف ، أو الخيتون « على الطريقة الأيونية » وهو رداء مشابه له تماماً إلا أنه مصنوع من الكتان ، أو الهيماتيون وهو عباءة من الصوف على شكل مستطيل ومن القماش يلتف به الرجل والمرأة ويطويه .

وما لبث فن النحت القديم أن بدت عليه ملامح الاتجاه العام نحو الطبيعة بعد أن كانت تطغى عليه المميزات الإقليمية المحددة ، وباتت العناية واضحة بدراسة تشريح الجسد الإنساني ، التي تجلت في أسلوب رسم العين بصور الأوعية والأواني ، وفي طريقة تسوية الركبة وعضلات البطن في تماثيل الإنسان العاري . وقد طرأ تطور سريع على تماثيل الكورى الصبايا المدثرات ، فعلى حين نحت تمثال « هيرا » الشهير نحو ٥٧٠ ق.م حاملاً كل سمات الأسلوب الكهنوتي الجامد التي تحجب الجسد بطيات الرداء البعيدة عن الواقعية ، نشهد من خلال سلسلة تماثيل الكورى في الأكروبول مدى اهتمام الفنانين بتفاصيل الجسد الأنثوي حتى بدأت تتكشف شيئاً فشيئاً من وراء الرداء وبالمعالجة المعمارية لثنايا الملابس وطياتها .

أما التقنيات المستخدمة في النحت الإغريقي ، كان من الطبيعي أن يفقد العالم عدداً كبيراً من التماثيل اليونانية ، إلا أنه بقي منها ما يكفي لتحديد الخطوط العريضة لتأريخ هذا اللون من ألوان الآثار الفنية ، خاصة وأن العصر الروماني قد اتجه لمحاكاة الأعمال اليونانية الأصلية مما أتاح الحفاظ على عدد كبير من نماذج التماثيل اليونانية الشهيرة في شكل نسخ رومانية ... هذا ما زودنا به المؤلفون الأقدمون من معلومات أمثال « بلينيوس الأكبر ٢٣ - ٧٩ م » الذي ضمن كتابه « التاريخ الطبيعي » سرداً لأسماء الفنانين والرسامين اليونانيين وأعمالهم ، أيضاً « باوزانياس » الذي كتب « دليل اليونان في القرن الثاني الميلادي » ومن النقوش المكتشفة ، تلك التي تتألف في

الأغلب من قوائم بمحتويات المعابد أو كتابات على النذور ، أو توقيعات على قوائم التماثيل واللوحات المحفورة .

**تقسم موضوعات النحت اليوناني إلى قسمين :**

قسم يصور أساطير اليونان وقصص أربابهم وربـاتهم ومـآثر أبطـالهم ، وقسـم يصور حياتهم اليومية كالمسابقات الرياضية ، وصراع العمالقـة ، وأحـوال النسـاء مـع أطفالهن وخادماتهن والنائحات حول القبور . أما المعارك التاريخية التي شـغلت حـيزاً كبيراً في الفن المصري والآشوري ثم الروماني فيما بعد ، فنادراً ما كانت تصـوّر علـى أنها أحداث يونانية معاصرة ، بل كـانت تصـوّر في إطـار الصراعـات الأسـطورية بـين الآلهة والعمالقة أو بين الإغريق والأمازونات ، ومع حلول القـرن الخـامس ق.م بـدأت تخرج التماثيل الشخصية للأفراد المرموقين من الـدور إلى الأمـاكن العامـة ، وظـل هـذا التقليد شائعاً حتى العصر الهلنستي .

واستخدم الإغريق في نحت تماثيلهم الضخمـة الحجـر الجـيري والرخـام والـبرونز والطين المحروق « تراكوتا » والخشـب والذهـب والعـاج والحديـد ، غـير أن النمـاذج المعروفة من الحجر والرخام هي وحدها التي بقيـت لنـا ، فقـد أدت الرطوبـة في المنـاخ الذي اشتهرت به اليونان إلى تحلل التماثيل الخشبية ، أما التماثيل الذهبية والعاجية فقـد سرقها اللصوص ، وأعيد صب البرونز من جديد ، بينما أتى الصدأ على تماثيل الحديد.

وقد استخدم الإغريق من الأدوات المنشـار والمثقـب ومختلـف أنـواع الأزاميـل ، وكان الفنانون يعانون مـن مشـكلة نقـل الأحجـار الضخمـة ، حيـث كـانت التمـاثيل الكبيرة تقطع في المحاجر وفق أشكالها التقريبية ، ثم تنقل إلى المكان الذي يريدون إقامـة التمثال فيه ثم يبدأ الفنان بأعمال النحت ونتيجة لصعوبة نقل هـذه الأحجـار مـا تـزال بعض هذه التماثيل غير مكتملة باقية على حالهـا في جبـل « بنديليكسـوس وفي جزيـرة ناكسوس » .

لقد كانت طريقة الفنانين في العمل أن ينحتوا بعض أطـراف الجسـد كـالرؤوس والأذرع الممتدة ، ثم تثبيت بعضها إلى بعض باستخدامم شرائط معدنية وألسنة حجرية مطلية عادة في الرصاص المنصهر مع لصق الأجزاء الصغرى بالإسمنت ، ويضعون العيون

بحجر ملون أو زجاج أو عاج ، ويشكلون خصلات الشعر من المعدن ، ويجمّلون التماثيل بالتيجان والأكاليل والقلائد والأقراط ، وبالحراب المعدنية والسيوف وأعنة الخيول ، وقد عثر على تماثيل من التراكوتا « تماثيل طينية محروقة » وعدد من لوحات النقش البارز في قبرص وإترووريا وصقيلية وجنوب إيطاليا حيث ينـدر وجود الرخام ، كما استخدم الطين المحروق في آسيا الصغرى واليونان بالرغم من توفر الرخام لتزين المعابد وتشكيل تماثيل العبادة والنذور والمجامر .

أما البرونز فقد بقي طوال تاريخ اليونان مادة أثيرة لصنع التماثيل ، إذ كانت التماثيل البرونزية الباكرة تصنع من رقائق مطروقة من المعدن البرونز تثبت فوق هيكل خشبي ، ثم استخدمت بعد ذلك عمليات صَّب المعدن بطريقة الصب المجسم من قطعة واحدة التي تلائم التماثيل الصغيرة ، وبطريقة المصبوبات الجوفاء التي مارسها المصريون في العصور الباكرة والتي تناسب التماثيل الكبيرة خلال القرنين السابع والسادس ق.م ، كما استخدمت عمليات الصَّب بطريقة الشمع المتبدد وصياغة القوالب الرملية على حد سواء .

وتقوم الطريقة الأولى على صَّب نموذج عن الشمع « مشكَّل فوق هيكل » يغلف بغطاء من الطين والرمل ويعرض للنار حتى يذوب الشمع ، وبعد أن يصب المعدن المنصهر في الفراغات يُرفع الهيكل عن القضبان المثبت فوقها ، وتقوم طريقة القوالب الرملية على صناعة التمثال من أجزاء مستقلة ، وإجراء الصب على نسق العملية السابقة مع فارق واحد هو صنع النموذج من الخشب لا الشمع ثم إدخاله في صندوق مملوء برمل رطب لعمل قالب يُصَّب فيه المعدن المنصهر ، وكانت تماثيل اليونان البرونزية تتألق بألوانها الصفراء الذهبية الطبيعية ، لا تغطيها طبقة الكمخ «طبقة شبيهة بالصمغ » التي نشاهدها اليوم بعد أن تراكمت بفعل الزمن .

### ٢-٤- النحت الإغريقي في العصر الكلاسيكي الباكر :

وتسمى الفترة الأولى بفترة « الأسلوب الانتقالي الصارم » الممتدة ما بين مطلع القرن الخامس وبداية روائع الفنان فيدياس نحو ٤٦٠ ق.م ، والمقصود بهذه التسمية التعبير عن الإحساس العام بالصرامة والتجريد اللتين يوحي بهما الإنتاج الفني في مختلف الميادين .

فقد بدأ الفنانون وتبعهم المصورن يتجهون إلى البساطة . بل ويتجهون إلى بعض الصرامة بعد المرح والدقة والتأنق التي شاعت في ميتوبـات الخزانـة الأثينيـة بدلفـي قبـل معركة ماراثون ... وما لبث التطور أن لحـق بـالنموذج المثـالي للجسـد ، وبـات الفـن يستوحي أفكاره من العقل والمنطق لا من العاطفة والخيال ، فخلـت تمـاثيل النسـاء مـن التبرج بعد أن تدثرت بأردية بسيطة سميكة ذات مكاسر طويلة تسترسل وكأنها أخاديد الأعمدة ... وتناول التغير ملامـح الوجـه ، فـالذقن عريضـة وبـارزة ، كمـا أصبحـت الجبهة مربعة ، ولم تعد العين لوزية الشكل ، وقصر الأنف ، واختفـت ابتسـامة العصـر القديم الغامضة مع ذلـك المـرح الـذي كـان يستأثر بوجـوه الأبطـال والآلهـة حتـى في لحظات الجهد العنيف أو خلال ممارسة عمل بالغ القسـوة وحـل محله جمـود لا يوحـي بأي انفعال .

ويبدو أن الفنـانين الكبـار الذيـن حظـوا بـأعظم التقديـر مـن معـاصريهم أمثـال «أوناتاس وفيثاغوراس وكريتيـوس وكـالاميس وميرون » قـد شـغلوا خاصـة بصياغـة التماثيل البرونزية الصغيرة رغبة في استغلال الإمكانيات العديدة التي يتيحها هذا المعـدن في التعبير عن الحركة ، وقد ابتعد الفنان في « الأسلوب الانتقالي الصارم » عـن التوتـر الذي عـمَّ تمـاثيل الكـوروس القديمـة وآثـر حتـى وهـو يشـكل تمثـال رجـل في وضعيـة استرخاء أن يضفي عليه إيقاعاً تحس العين معه أنه على وشك التحرك / وهو ما حققـه الفنان في تمثال « أبوللو تيفـري » البديـع ، فقـد حـرّك مسـتويات السـيقان والأرداف والمناكب والوجه برقةٍ حول محور رأسي يوحي بحركة التواء متسلقة صاعدة نحو الجبهة الوضيئة ، ضارباً تقاليد العصر القديم نحو تصوير المواجهة(٧) .

وتوصل الفنان اليوناني بعد قرن تقريباً إلى معرفة التركيب المعقد لجسم الإنســان ووفـق بالتعبـير ككـل متسـق ، واسـتخدام هـذه المعرفـة الجديـدة في اتجاهـات متعـددة ساعدته على التعبير عـن الحركـة والإفصـاح عـن الشـعور ودقـة تصويـر الثيـاب ، وفي السيطرة على التكوين الفني بصفـة عامـة ، وعلـى الرغـم مـن أن الفنـانين قـد توصلـوا بالتدريج إلى إنجاز أشكال تقترب من الطبيعة إلاّ أنهم صبغوا أعمالهم برصانة أبعدتها عن الواقعية .

(7) - GISELA , R- EL Arte Griego, Bsrcelona, 1980, PP, 195-196.

ومن الملاحظة الواقعية للتفاصيل الدقيقة التي تضفي التنوع والحيوية على الإيقاعات الحسابية يستمد التمثال قوته « تمثال أبوللو » وهو يفض النزاع بين اللابيث والقنطوري على الواجهة المثلثة الغربية لمعبد زيوس ٤٦٥ - ٤٥٧ ق.م وتتخذ كسرات ثوب سائق العربة ثلاث اتجاهات مختلفة تقسم الجسم إلى مناطق ثلاث متميزة، لقد انطلق النحت الإغريقي منذ إنجاز هذه المجموعة ساعياً إلى التعبير عن الحركة رمزاً للحياة مخالفاً الفن المصري المعبر عن الثبات والسكون والخاضع للمثل العليا الدينية المسيطرة على الحياة الإنسانية .

من مدينة هيستيا في إيوبيا نرى أحد التماثيل البرونزية اليونانية وهو تمثال «بوزايدون » نراه في وضعيته التقليدية وقد اتسعت المسافة بين رجليه رفع ذراعه اليمنى استعداداً لقذف رمحه المشهور الثلاثي الشعب قبل أن يرميه حتى تتراءى في أذهاننا أبيات أيسخولوس التي يتناول فيها إلاهً يسود البحار مُشهراً رمحه الذي ينفذ ولا يخطيء وهنا تنجح روائع الفكر أحياناً في إلهام الفنان بالجمع بين الحركة العنيفة ووقار الألوهية الرصينة في آن معاً ، فتبدو أجزاء جسم بوزايدون كلها متناسقة تسودها الهيبة والجلال ، وقد عثر على هذا التمثال في قاع البحر قرب مرفأ أرتميزيون ، ربما كان ضمن شحنة من التماثيل نحو الشرق ، وقد بدأ في هذه الفترة تطور مهم في مجال تمثيل الثياب فلم تعد تظهر في طيات متماثلة بل اندفعت تحاكي الأشكال الطبيعية ، ومن أكثر التماثيل إثارة للإعجاب تماثيل النساء الواقفات في سكون التي بقيت لنا في النسخ الرومانية ، مثل تمثال الغانية المثقفة « أسبازيا » عشيقة بريكليس الذي تبدو عليه مسحة من فن فيدياس وإن نسبهُ البعض إلى كالاميس ، في هذا التمثال المرمري الدقيق الذي لا يزيد ارتفاعه عن أربعين سنتيمتراً تبدو أسبازيا واقفة مستندة على ساقها اليسرى متدثرة بعباءة فضفاضة تغطي مؤخرة رأسها وقد انسدلت على قوامها ... ويبدو ذراعها الأيمن من خلال العباءة منثنياً على صدرها على حين تبدو يدها اليمنى وكأنها كانت تحمل شيئاً ، وتغطي جبينها الوضاء خصلات شعرها المتموج المفروق في المنتصف بينما تنتعل خفين بسيطين ، وتشي مكاسر عباءتها بمعالم جسدها ، وتنحدر من كتفها الأيسر طية رأسية حتى تبلغ قدمها اليسرى بينما تنحرف طية أخرى باتجاه ركبتها اليمنى .

## ٢-٥- النحت الإغريقي في العصر الكلاسيكي الذهبي :

إن من أبرز فناني هذه الفترة ، كلاميس وفيثاغوراس وميرون ، وكان الفن الإغريقي قبل ميرون قد توصل إلى تصوير الحركة بأسلوبين أحدهما تمثيل الجسم وهو يتهيأ للإندفاع أو بتمثيله أثناء اندفاعه بالفعل ، حتى قدوم ميرون ليقدم حلة جديدة لقضية الحركة مزج فيه الواقع بالخيال والحركة بالسكون مثل تمثال « رامي القرص » الشهير « ديسكوبول » الذي أمكن التعرف عليه في نماذج متعددة من واقع وصف تفصيلي قدمه « لوكيانوس » وأفضل هذه النماذج اكتمالاً هو الموجود في متحف « ترمي بروما » ، وهذا التمثال يمثل شاباً يتهيأ لرمي القرص يدير رأسه وجسمه من التواء غير مألوف بعد ، ومع ذلك جاء منسقاً ليكشف لنا أنه إذا كانت الملاحظة الواقعية تمد الفنان دائماً بالعناصر الجوهرية اللازمة فإن فكرة المبدع يعيد صياغتها إلى ما يجاوز الواقع الحق ... وقد وقع اختيار للفنان على لحظة حاسمة انحنى فيها رامي القرص إلى الأمام مسنداً جسمه كله على الساق اليمنى على حين تراجعت ساقه اليسرى وارتفع ذراعه الأيسر بالقرص إلى محاذاة الرأس كي يكتسب قوة الدفع القصوى ، وملامح الوجه لا تنطق بالتوتر المصاحب عادة لمثل هذا الجهد القوي .

وثمة تمثال آخر لميرون الفنان الإغريقي المبدع ، وهو نسخة رومانية « لمارسياس » وقد بدا مذعوراً قبل سلخه ، ويذكر « باوزانياس » أن التمثال الأصلي كان يشكل مجموعة متآلفة مع تمثال أثينا فوق الأكروبول شاهده بعينه ، وقد ظهرت نماذج كثيرة لهذا التمثال على النقود في أثينا ، وعلى آنية « أوينوكويه » ذات أشكال حمراء بمدينة « بريين » وفوق قاعدة من الرخام في أثينا ، وعثر في معبد « هيرا » بساموس على ما يعتقد أن يكون قاعدة لتمثال ضخم من تنفيذ ميرون صوّر فيه زيوس وأثينا وهرقل ، ولعله التمثال الذي ذكره استرابون في كتابه الجغرافية .

وفي منتصف القرن الخامس ق.م كانت اثينا قد بدأت تنعم في الرخاء والانتعاش وتجني ثمار مواردها ، وفي ظل إدارة « بريكليس ٤٤٩ - ٤٢٩ ق.م » بدأ العمران يأخذ أبعاداً فسيحة ، فشيدت معابد وأروقة كثيرة لتحل محل تلك التي دُمرت أثناء الحرب ... وإلى هذه الفترة ينتمي البارثينون ٤٤٧ - ٤٣٢ ق.م ، والبروبيلاي ٤٣٧ ق.م فوق هضبة الأكروبول ، والهيفايستوس ٤٥٠٠ - ٤٠٠ ق.م .

وقد أصدر بريكليس قراراً بتعيين الفنان الأثيني فيدياس مشرفاً عاماً على أوجه النشاط الفني كافة ، فَسخّر خياله التشكيلي الخصب في خدمة فكره ونجح في تطويع جيش الفنانين العاملين تحت إمرته وفي صبغهم بطابعه حتى تماثلت قدراتهم الإبداعية فلم نعد نلاحظ تفاوتاً بين عمل الواحد منهم والآخر ، إلاّ في أقدم أجزاء المبنى وهو الميتوبات ، وقد أسبغ الحيوية على التماثيل العارية وعلى الثياب التي كانت تصوّر من قبل خشنة وفجة لا تكاد تخرج عن خطوط رمزية حتى أضفى عليها قوة وروعة جديدتين تتجليان في تكوين الثنايا والطيات وتوازن الخطوط والوضعيات .

لقد خلق فيدياس عالماً غريباً نابضاً بالحياة نلمحه في تلك الرؤوس المذهلة التي قيل إنه نحت إحداها بنفسه في الميتوب الأول من الجانب الجنوبي للبارثينون ، وفي الوجوه البريئة لصبايا « الإرجاستيناي» وفورة الخيل المكبوحة الجماح واسترخاء الآلهة جالسين في مثلث الواجهة الشرقية ، وحقق بذلك فيدياس حلم بريكليس وصاغ أثراً لا يزال يحرك إعجاب البشر كما لو كانت تنبض في داخله شباب خالد وروح لا تعرف الشيخوخة .

وتتجلى ذروة العظمة التي تبوأها الباثينون في أعمال النقش البارز المتمثلة في حشوات الميتوبات التي تأتي متعاقبة مع التريجليفات في الإفريز الدوري ، وفي التماثيل المستقلة فوق الواجهتين المثلثتين الشرقية والغربية ، وفي الإفريز الممتد على الجدران الخارجية الأربعة من الخلوة ، ثم في التمثال العظيم للربة اثينا القابع داخل الخلوة ... وكلها منحوتات تسهم في تخفيف صرامة التصميم المعماري ، وكان فيدياس مدركاً كل الإدراك الغرض الذي أقيم المبنى من أجله ، فلم يتخط البساطة المقترنة بالتحفظ ، وراعى عند تصميمه للمنحوتات هدفه الأصلي وهو التجميل أو التحلية المعمارية ، فظهرت متناسبة متوازنة مع المبنى كله كوحدة .

وإذا كانت الأجزاء التي لحقها التجميل في المبنى المشيد على الطراز الدوري تقع دائماً فوق العتبات ، فقد صُممت أعمال النحت في البارثينون بحيث تبدو واضحة على ما يقرب من اثني عشر متراً .

## أشهر فناني هذه الفترة :

### آ – فيدياس

﴿ استبدل بالمفهوم القديم ذي البعدين مفهوماً جديداً يقوم على أبعاد ثلاثة ، وفضلاً عن هذا وعلى الرغم من استواء السطح الأمامي المنقوش إلاّ أن التنوع في أعماقه حيث تتداخل الأشكال المختلفة وتتقاطع ، يوحي بحركة الأشخاص المتجاورة أو بسكونها .

ومع أن فيدياس لم ينجز جميع التماثيل وحده ، فإن هناك من الدلائل ما يشير إلى أن العديد من الفنانين قد اشتركوا في تنفيذ ما أعده هو من تخطيطاته الأولية واشرف على إنجازه ، فإن هذه التماثيل واللوحات المنقوشة هي التي تمدنا بأفضل النماذج لأسلوبه الفني ، وذلك لأن تماثيله الخاصة التي يذكرها الكتّاب القدامى قد اندثرت كلها فيما عدا النسخ الرومانية المنقولة عن الأصل ، وأهمها تمثال أثينا البرونزي العملاق الذي أقيم في الأكروبول بين البروبيلاي والإرختيوم ، وتمثال أثينا بارثينوس المنفذ بالذهب والعاج لخلوة معبد البارثينون ، ولم يبق من أثر لتمثالي آثينا وزيوس إلاّ نسخاً مصغرة مضروبة على العملات الرومانية أو محفورة على رصائع العقيق الوردي ﴾ وهناك عدة نسخ من الرخام لتمثال أثينا بارثينوس الأصلي ذات أحجام متنوعة تبدو في أحدها مرتدية ثوب الببلوس ، ويكسو صدرها الدرع المزَّين برأس الجورجونة ميدوسا . وتعتمر بخوذة يعلوها بوهول ، ممسكة الرمح بيدها اليسرى المستندة على الترس المرتكز على الأرض ، يتجول إلى جواره الثعبان المقدس حول نفسه ، بينما حطّ بخفة فوق يدها اليمنى المستندة إلى عمود تمثال صغير لربة النصر المجنحة « نيكي » وكأن فيدياس قد أراد أن يضفي على هذا التمثال خلاصة فكره المعبر عن عهد السلم المسلح الذي نعم فيه الإغريق بعد انتصارهم على الفرس .

وهناك جملة من النسخ الرومانية منسوبة إلى الفنان فيدياس ، منها التمثال الجميل الرشيق الذي يطلق عليه اسم أثينا لمينا وتمثال الأمازونة﴿.. فقد تداعت تعاليم فيدياس وانتشرت في سائر بلاد اليونان بعد أن وفقت في توحيد الأساليب الفنية الإغريقية كافة واستخرجت منها طرازاً موحداً في النحت تقبلته كل مدارس النحت كما اللهجة الأتيكية التي وحدت بين جميع اللهجات المتداولة وغدت اللغة السائدة .

وعلى الرغم من موت فيدياس ، فقد بقي مؤثراً في الفنانين والمصورين على السواء ، حتى بات اسمه يطلق على فترة كاملة من فترة الأواني الفخارية الأتيكية ، كما ظهر فنانا الحفر الصقيليان « أكليداس وأيفينيتوس » اللذان صاغا كثيراً من قطع النقود الرائعة متأثرين إلى حد كبير بفن البارثينون .

ولعل الآثار من عبوات الزيت « ليكيثوي » ذات الأرضية البيضاء التي كانت تستخدم قرابين على القبور ، والنصب الجنائزية التي عادت إلى الظهور بعد غياب طويل سنة ٤٤٠ ق.م ، فهي تترجم في رقة فريدة شوق إغريقي العصر الكلاسيكي إلى استعادة عزيز لديهم سلبته من بينهم يد المنون ، وأمام هذا المشهد يمتزج الورع الديني بالحب الإنساني ويظهر الفقيد بين أقاربه وكأنه يتحدث إليهم في صمت بالغ يسيطر عليه الحزن الدفين .

هكذا استطاع فن تصوير الإنسان أن يساعدنا على النفوذ إلى الأعماق الروحية لشعب اليونان ، والمرء يشرد بفكره أمام هذه الصور الإنسانية وجلالها إلى مآسي « سوفوكليس » الذي عاصر فيدياس وتأثر بالأفكار والتقاليد والنظم نفسها ، كانت الثقة بالإنسان والإيمان بالعزة الإنسانية دعامتي دويلة المدينة كما كانت الرغبة في النظام الذي يوجه النشاط الإنساني دون أن يكتبه هي الصفات التي تحرك المشاعر في كلاسيكية القرن الخامس ق.م ، ولو أنها لم تهمل عنف العواطف وحدَّة الأهواء حتى إن مصوري الأواني الخزفية في ذلك الوقت لم يطرحوا فكرة تصوير مشاهد المجون والعربدة ... غير أن فكرة تصوير البطولة الإنسانية كانت تسيطر على نزعات إغريقي العصر الكلاسيكي الباكر الحسيِّة بقدر ما كانت تسيطر على نزواتهم الجسدية ، كما كانت تقاليد دويلة المدينة تستنهض هذه البطولة ، ولكن ما إن تتفكك هذه التقاليد حتى تتحرر أهواء الفرد ، ثم ما لبث القرن الرابع ق.م أن أججَّ هذا الاتجاه بتطوير عواطف الفرد فجاءت أحياناً مجافية للسنن الاجتماعية المتفق عليها ، كما سنرى لاحقاً.

## ب - بوليكليتيس

نحات إغريقي تلقى فن النحت في مدينة أرجوس التي كانت أهم مراكز الأسلوب الفني الدوري ، بقي مخلصاً كل حياته لموضوع واحد يعالجه بأشكال مختلفة ،

ويسعى لإيجاد إيقاع التوازن وهو تمثيل الرجل العاري مستفيداً من نحاتي العصر القديم والعصر الكلاسيكي الباكر إلى أن تألق نجمه عام ٤٦٠ ق.م ، كان له الأثر في تعديل نظام نسب التماثيل البشرية وتقنية خلق نموذج مثالي يرضي تناسقه العين والفكر معاً ، ذلك هو القانون الذي تجسد في تمثاله البرونزي حامل الرمح « دوريفورس » الذي وجد في حفائر مدينة بومبي الإيطالية وهو الآن في متحف نابولي ، وآخر في متحف جامعة ميونيخ بألمانيا ... ويبدو أن بوليكليتيس قد تخصص في نحت تماثيل الأبطال الرياضيين « الأولمبيين »حيث وجد في مدينة أوليمبيا ثلاث قواعد لتماثيل أبطال أولومبيين تحمل اسمه ، وعلى أن معظم أعماله كانت من البرونز إلاّ أنه قام بنحت بعض التماثيل الرخامية ، أشهرها تمثال « هيرا » الذي نحته لحساب معبد أرجوس نحو ٤٢٣ ق.م ، ويروي أنه كان من الذهب والعاج ، حيث نحت هذا التمثال في أثينا متأثراً إلى حد ما بالفن الأثيني الذي خرج به قليلاً عن طبيعة الفن الدوري

ويروي المؤرخ إليان عنه « إنه اعتاد أن ينحت لكل تمثال نسختين فيضع إحداهما متبعاً قواعده الفنية الخاصة ، ويجعل الثانية متفقة مع نصائح زوار معمله واقتراحاتهم ، ثم يعرض النسختين عليهم معاً ، فيعجبون بالنسخة الأولى ويسخرون من النسخة الثانية ، وعندئذٍ يكشف لهم عن أن النسخة التي هزئوا بها إن هي إلاّ ما أرادوا وأن النسخة التي أعجبوا بها إن هي إلاّ ما أراد هو »[8]

ولقد عاصر فيدياس وبوليكليتس مجموعة من الفنانين المعاصرين والحواريين يأتي على رأسهم « كريزيلاس » الذي يذكره بلينيوس أن من بين أعماله تمثال أمازونة جريحة له نسخة رومانية محفوظة في متحف كابتيولينوس ، وآخر لبريكليس موجود في نسخ متعددة ، ومن أجود أعماله تمثال أثينا الضخم الذي تساير وضعيتها فيه الإيقاع الغالب على أعمال بوليكليتس ، على حين استوحى تكوين طيات البلوس الأتيكي والمعطف ذي الأطواء الغزيرة الرأسية والمائلة دون ريب من النماذج التي ابتدعها فيدياس ... وطبقاً لما رواه بلينيوس فقد أقيمت مسابقة بين عدد من الفنانين هم فيدياس وبوليكليتس وكريزيلاس وكيرون وفرادمون وميرون لنحت تمثال الأمازونة

---

(8) - GISELA, R - المرجع السابق , PP. 199 - 200 .

يُكرس لمعبد أرتميس بإفسوس واتفق الجميع على أن ينصبوا من أنفسهم حكماً يقرر أي تمثال يستحق الجائزة ، وبعد أن رشح كل منهم تمثالـه ليكـون الفـائز الأول ، واتفقـت كلمة الخمسة على اختيار تمثال بوليكليتيـس ليفـوز بالمرتبـة الأولى ، وفيديـاس بالثانيـة وكريزيلاس بالثالثة ، ويؤكد صدق هذه الروايـة وجـود ثلاثـة تمـاثيل مختلفـة تظهـر في العديد من النسخ وتمثالين آخرين كل منهما في نسخة واحدة ، فضلاً عـن انتمـاء هـذه التماثيل من حيث الأسلوب إلى حقبة تاريخية واحدة ... وإحدى هذه النسخ لفيديـاس عثر عليها في قصر هادريانوس وهو أكثر التماثيل اكتمالاً[٩] .

وهناك تمثال المصارع الذي يعصب جبينه بعصابة الأبطال الظافرين «ديـادومين» وتوجـد عـدة نسـخ منـه ، أشـهرها النسـخة الـتي وجـدت في حفريـات « ديلـوس » والمحفوظة في متحف أثينا ، والنسخة المحفوظة في متحف « البرادو » في مدريد .

وحركة ذراعي هذا التمثـال رشـيقة ، تظهـر رشـاقتها خـلال الذراعـين اللذيـن يرتفعان لعصب الجبين ، ويمر محوره من الساق اليمنى التي يستند عليهـا كـل الجسـم ، ويشاهد فوق الركبة هنا أيضاً طية ، كأن بولكليتس كان يريد من وضعها الدلالة على أول طبقة من عمارة تمثاله البشرية ، كما يلاحظ في هذا التمثال ارتفاع الـرأس يعـادل طول القدم ، أو المسافة بين الصدر ، وعلى الرغم من أن أبعاده أقصر من ابعاد التمثـال الأول « حامل الرمح » وحجومه أكثر تكعيباً ، فإنه يظهر وكأنه أرشق منـه ، وذلـك لأن حركة الذراعين تمنح التمثال اندفاعة أكيدة ، فتهرب خطوطـه العامـة نحـو الأعلـى وترق أشكال حجومه ، وتلين عضلاته ، وهو أقل تجـرداً وأكـثر إنسـانية مـن تمثـال « حامل الرمح » .

(9) - Charbonneaux, J : La Sculpture Grecque et Romaine au Musée du Lavre - 1963. Paris - PP. 71 - 72

# الفصل الثالث

# العمـارة والنحـت

## ٣-١- العمارة والنحت عند الإغريق في القرن الرابع ق.م :

لم ينشىء الإغريق خلال القرن الرابع ق.م أبنية تقارن بأبنية القرن الخامس ق.م ، وانصرفت فاعليتهم إلى إصلاح الأبنية التي تهدمت أثناء الحروب المتعاقبة ، وكانت مقاطعة البلوبونيز هي التي تولت في فاتحة هذا القرن القيام بأكبر مجهود في هذا المضمار ، فجعلت مدينة « تيجه » الأركادية تنشىء من جديد معبداً للربة « أثينا أليا » وكلفت النحات الكبير « سكوباس » بتزيينه ، ومن خصائص هذا المعبد الجديد :

إن أعمدة قاعته الداخلية هي أعمدةٌ أيونية ، وأن أعمدة مدخله أعمدة كورنثية، تتألف تيجانها من صفين من أوراق الشوك ، تخرج منها ساق مخددة تحمل الحلزونات المزيَّنة بوريقات صغيرة وبين كل حلزونتين منها ورقة طويلة من الشوك ذات الشكل المخروطي ، ويلاحظ أن النظام الكورنثي الذي يتميز بتاجه المنحوت على شكل سلة من الأوراق النباتية بدأ يظهر في الأبنية اليونانية ، ولكن الإغريق لم يستخدموا النظام الكورنثي إلاّ قليلاً وعلى اعتبار أنه نوع من أنواع النظام الأيوني ، وقد ظهر خاصة في معبد « هيرا » في مدينة « أبيداوروس » ممتزجاً من النظامين الدوري والأيوني ، وفي الثولوس وهو بناء مستدير كان مشهوراً في العصور القديمة ، وهو يشبه بناء مماثلاً له ولكنه أقدم وأصغر منه في معبد دلفي ، وفي هذين البناءين كانت أعمدة أقسامها الداخلية ايونية وكورنثية ، وأعمدة أورقتها دورية .

### ٣-١-١- المسارح الإغريقية :

لقد اعتنى الإغريق ببناء المسرح نحو منتصف القرن الرابع ق.م ، وكانوا قبل ذلك يمثلون مسرحياتهم الدرامية في أمكنة بسيطة للغاية ، تتألف من صفوف من

الأدراج مستندة على منحدرات التلال ، ومقاعدها خشبية ، وكانت المنصة التي يظهر عليها الممثلون من الخشب ، وكان فن التمثيل عند اليونانيين يمت إلى أصول دينية ، لهذا كان يقوم في وسط كل مسرح مذبح تقدم فيه الأضاحي كما أنه كان يوجد معبد أمام المسرح مثل « مسرح ديلوس »[١٠] .

ويختلف نموذج المسرح الذي ابتكره الإغريق عن المسارح الرومانية التي أقيمت فيما بعد بأن قسمه الأوسط الذي يسمى « أوركسترا » كبير وشكله مستدير ، وأنه مخصص للممثلين ولمشاهد الرقص والغناء ، أما منصة التمثيل التي يظهر عليها الممثلون فكانت بناءً مستطيلاً ذات أقسام متعددة على حين أن قطر المقاعد التي يجلس عليها المتفرجون والمسماة « كوالون Koilon » يبلغ ١٢٠ متراً ، وتسمى منصة التمثيل « سكينة SKENE » ويفصلها عن المقاعد ممران ، يسمى كل منهما « بارادوس Parados » ، وهي بناء مستطيل داخلها مُقسَّم إلى ثلاث غرف أو أكثر ، وأمام هذه الغرف يجد المتفرجون ردهة طولانية لا يتجاوز عمقها ثلاثة أو أربعة أمتار تسمى « بروسكينون Proskenion » ... وقد ظل الإغريق يبنون مسارحهم على أطراف التلال ، وبذلك كانوا يتخلصون من عناء بناء أساس المدرجات ، ويكتفون بتسويتها ، وجعلها على شكل نصف دائرة تمتد أمام « الأوركسترا » ويجعلون ممراتها «ديازوما» على هيئة أنصاف أقطار هذه الدائرة ، وذلك لتسهيل انتقال المتفرجين بين أجزائها ، أما الدرجات فقد كانت تنحت في الصخر أو تبنى ، ثم يحاط كل هذا القسم بجدار خارجي ، يمتد على شكل نصف مستدير ، وفيه أبواب المسرح .

ويلاحظ أن المسارح الإغريقية لم تكن مسقوفة ، والممثلون يمثلون في الهواء الطلق ، وكانت تبنى بالقرب من المسرح أروقة حتى يتسنى للمشاهدين اللجوء إليها عند هطول الأمطار .

### ٣-١-٢- بعض نماذج من أبنية القرن الرابع ق.م :

أشهر الأبنية الإغريقية التي أنشئت في القرن الرابع ق.م البناء التذكاري الذي شيده ليزيكرات تخليداً لفريق من الأطفال المغنين ، الذين حازوا قصب السبق على

---

[١٠] - عادل عبد الحق - سليم - المرجع السابق - ص١١٩ - ١٢٠

أندادهم في إحدى المسابقات الغنائية التي نظمت عام ٣٣٥ ق.م وهو بناء صغير ولكن جميل جداً ويتألف من قاعدة مربعة فوقها بناء أسطواني الشكل توزعت حوله ستة أعمدة لها تيجان كورنثية ، ويستند على هذه الأعمدة طنف « كورنيش » يحمل قاعدة لها ثلاث درجات ، وفوق الجميع شكل الجائزة « تربيه » التي نالها الفائزون .

من أبنية هذا العصر معبد «أبولو بيتيان» في دلفي ، الذي كان مقدساً عند الإغريق جميعهم.

وقد تهدم إثر زلزال سنة ٣٧٣ق.م ، وأعيد بناؤه سنة ٣٦٥ق.م ، له ستة أعمدة دورية في كل من واجهته الأمامية والخلفية ، وخمسة عشر عموداً في كل من طرفيه الجانبيين ، وفي شماله يوجد مسرح كبير ، وكانت توجد طرق تبدأ من الجنوب حيث يوجد مدخل ضخم ، ثم تصعد حتى تبلغ المعبد ، ويحيط بها من الطرفين عدد كبير من التماثيل والمعابد الصغيرة التي يساهم بإهدائها الإغريق في كل أصقاع بلادهم، ويحيط بكل هذا سور مقدس يرتفع على سفوح جبل البارناس ويهيمن على وادٍ كثير الخضرة .

وآسيا الصغرى الإغريقية بدت كغيرها من المناطق اليونانية في جمال البناء خلال النصف الثاني من القرن الرابع ق.م وذلك بسبب ظهور مهندس معماري فيها يدعى «بيتيوس Pythios » الذي شيد مدفن « هاليكارناس » الشهير المعدود من أعاجيب العالم السبع ، على نفقة « أرتميس » ملكة كاريا تخليداً لذكرى زوجها «موزول » الذي توفي عام ٣٥٣ ق.م ... ويتألف هذا المدفن من قاعدة مستطيلة مرتفعة طولها ٣٦ متراً وعرضها ٢٧ متراً وارتفاعها ٢٠ متراً، ويقع النفق الجنائزي تحتها ، وفي وسطها قاعة لإقامة المراسيم والشعائر الدينية ، وتحيط بها أروقة محمولة على أعمدة أيونية عددها تسعة في كل جانب من الواجهتين الأمامية والخلفية ، وأحد عشر في كل من الطرفين الجانبيين ، ويبلغ طول كل عمود اثني عشر متراً وفوقها كلها هرم مدَّرج مقطوع له سبع درجات ، وعلى آخر درجة منها عربة فيها تمثال المتوفى الذي عثر عليه هناك ، ويبلغ ارتفاع قمة هذه العربة عن سطح الأرض ٤٦ متراً ، وقد كان هذا المدفن مزيناً بكثير من التماثيل والألواح المنحوتة الجميلة الرائعة الموزعة على افريزين

متعاقبين والتي تمثل أشخاصاً وحيوانات كثيرة ساهم في صنعها مشاهير الفنانين الإغريق أمثال « سكوباس ، وبرياكريس وغيرهم » .

وقد نقبت في خرائب هذا المدفن بعثة إنكليزية ، ونقلت كل هذه التماثيل والألواح إلى لندن ، وسعت إلى إعادة تأسيسه كما كان سابقاً واقترحت عدة حلول لذلك .

**- معبد « ابولون ايبيكوريوس » :**

في ديديم القريبة من مدينة ميليتوس ، ولقد بدا واضحاً في هذا المعبد تأثير نظريات « بيتيوس » المعمارية ... وهو أكبر المعابد اليونانية ، إذ يبلغ طول قاعدته ١٠٨ أمتار ، وعرضها ٤٩ متراً ، وقد بُني عام ٣٣٥ - ٣٣٠ ق.م ، مكان معبد قديم من العهد البدائي ... ويصفه استرابون أنه بقي دون سقف لكبر حجمه، وإنه كانت له عشرة أعمدة في كل من واجهتيه الأمامية والخلفية ، وواحد وعشرون عموداً في كل من طرفيه الجانبيين ، وكان له صفان منها في كل رواق ، وله درج في كل من طرفيه كما أن أعمدته الخارجية مرتفعة كثيراً ، ويبلغ طول كل منها ١٩ر٤٠ متراً ، وقطر العمود ١ر٩٨ متراً ، أي أن ارتفاعه يبلغ ٩ ٤/٥ أمثال قطره ، ولا يوجد مثل هذه النسبة في الأعمدة الأيونية ، ولاتصلح إلاّ للأعمدة الكورنثية ، ولذلك لا تبدو إسطوانية العمود إلاّ لمن أمعن النظر طويلاً فيها ، ثم أن تيجانه ليست متشابهة ، وتختلف عن بعضها كثيراً ، أما الدرجان اللذان كانا يقعان في طرفي المدخل ، كان الناس ينزلون على درجاتهما إلى قاعة العبادة التي تهبط سويتها ٤ر٢٠ متراً عن سوية القاعدة ، والتي يبلغ طولها ٥٧ متراً وعرضها ٢٥ متراً مما يدل على أنها لم تكن إلاّ باحة كبيرة ، ويلاحظ أنه يوجد في جانبي بابها من الداخل عمودان ملتصقان بالجدار، يعلوها تاجان كورنثيان جميلان مزينان بزخارف متآلفة من سَعَفِ النخيل وأغصانٍ نباتية دقيقة وهما يحملان فوق أسكفة الباب إفريزاً يمثل حيوانات غريبة .

**٣-١-٣- بعض المدن الإغريقية في القرن الرابع ق.م :**

كما رأينا سابقاً أن تشييد المدن حسب مخططات تشبه رقعة الشطرنج قد

أدرجت في البلاد الإغريقية وامتدت إلى مستعمراتها ، وقابل ذلك في القرن الرابع ق.م ظهور أفكار فلسفية عميقة عملت على تنظيم المدن حسب مبادىء عقلية ومقبولة ، وسعت لتطبيق هذه المبادىء على الحقائق المادية الراهنة ، وقد بيّن الفيلسوفان « أناكزغور » و « كزينوفون » ضرورة وجود فكر منظم يطبق على أحوال الحياة اليومية « المنزل والأشياء المادية التي توجد فيه » ، ثم أتى أفلاطون فأوضح تنظيم المدينة فقال « أن كل ما يجري في المدينة طبقاً للنظام وتحت إشراف القانون ، لا يمكن أن يكون له إلاّ نتائج حسنة ، كما أن كل ما لا يتبع قاعدة أو كل ما لاينظم جيداً ، فإنه ينتج عنه ما يسيء إلى الأشياء المنظمة » ... وقد أوصى بتشييد المعابد بالقرب من الساحات العامة ، وبناء المدن على مخططات مستديرة ، إذا كانت واقعة في الأماكن العالية ، وأن تكون كل المنازل الخاصة متشابهة .

أتى « أرسطو » من بعده واهتم بالقضايا العمرانية في كتابه « السياسة » وأوصى بوجوب مراعاة أمور الصحة والدفاع والسير في كل مدينة ، لأنه من السهل الدفاع في أزقة المدينة إذا كانت هذه الأزقة ضيقة ومتعرجة ... على حين أن السير المنظم يتطلب شوارع عريضة ومستوية ، ويوفق أرسطو بين هاتين الضرورتين فيوصي أن تقسم المدينة إلى اقسام مستقلة ومنفصلة عن بعضها بأسوار حصينة ، وأن يسهل السير في كل منها بتوسيع الطرق الموجودة فيها ، حتى إذا ما وقعت الحرب وهوجمت المدينة من الأعداء ، اضطر هؤلاء للاستيلاء على الأحياء واحداً تلو الآخر ، قبل أن يتمكنوا من الاستيلاء عليها كلها ... ويوصى بأن يكون المركزان الديني والسياسي في المدينة « أي المعابد ومقر الحكومة » التي تجمع عادة حول الأجورة في مأمن من هجوم الأعداء ، ويفرق بين الأجورة والسوق التي تجري فيها المبايعات ، ويقول : إن وظيفة الأجورة السياسية تباين وظيفة السوق الاقتصادية ، ويجب أن تكون الأولى في قلب المدينة ، أما السوق أو الأسواق فيجب أن تكون في جوانبها لإحتوائها المخازن التي يجب أن يكون الوصول إليها سهلاً من الخارج ... ومن أهم المدن الإغريقية التي أنشئت في القرن الرابع ق.م « مدينة مانتينه »وقد هدمها الأسبارطيون سنة ٣٥٨ ق.م ، وأعيد تشييدها من قبل أهلها وجعلوا سورها على شكل بيضوي ، تقسمه عشرة أبواب إلى عشرة أقسام ، ويبدأ من كل باب طريق مستوية وعريضة

تنتهي بالآجورة الواقعة في قلب المدينة ... فحصل من ذلك مخطط على شكل الدولاب له عشرة أنصاف أقطار تتوزع من مركزه إلى محيطه ، وقد انقسمت المدينة بنتيجة ذلك إلى عشرة أقسام سكنت في كل منها قبيلة .... وحصلوا بذلك على أول مخطط مستدير مركزي ، ويظن أن السبب في اتخاذ سكان مانتينه لهذا المخطط هو ملاءمته للدفاع عنها إذ كانت هذه المدينة مهددةً من الأعداء على الدوام ... بيد أن تشييد مانتينه على هذا التخطيط كان مثلاً فريداً في تاريخ العمران الإغريقي إبان القرن الرابع ق.م ، لأن الإغريق كانوا يرغبون دوماً إنشاء مدنهم ، حسب تخطيط رقعة الشطرنج ، ولا سيما بعد سيادة مكدونيا على بلاد اليونان ، وفتوحات الإسكندر الكبير في الشرق[١١] .

وهناك مدينة بنيت على هذا الشكل في القرن الرابع ق.م وهي مدينة « سيلينويت » في صقيلية التي هدمها القرطاجيون سنة ٤٠٩ ق.م ما عدا عدة مقابر ... وفي فاتحة القرن الرابع ق.م سعى « هرموكرات » لإعادة الحياة إليها وبناء منازلها ، فجعلها على أكروبول ذي شكل متطاول مفصول من أطرافه الثلاثة الجنوبية والشرقية والغربية عن البحر ، وعن واديين ومتصل بشبه جزيرة عرضها ١٤٠ متراً من جهته الشمالية ، فهي تشبه في ذلك إجاصة مُعَلقة بعصاة ... ودلت الحفريات التي جرت في هذا الأكروبول أنه كان يجتازه طولاً شارع كبير متجهٌ من الشمال إلى الجنوب على مسافة ٤٢٥ متراً ، ويجتازه عرضاً شارعان كبيران متعامدان مع الطريق السابق ويتجهان من الشرق إلى الغرب ، ويبلغ طول الأول ٣٣٨ متراً والثاني ١٣٠ متراً ، كما وجدت طرق صغيرة ومتقاطعة مع طرق صغيرة أخرى ، تقسم سطح المدينة إلى أقسام متوازية مستطيلة .

### ٣-٢- النحت الإغريقي في القرن الرابع ق.م وأشهر فنانيه :

اشتهر من فناني العقدين الأولين من القرن الرابع هكتوريداس وتيموبثوس وثراسيميدس الذين عملوا في معبد اسكلبيوس في إبيداوروس وتركوا لنا من آثار هذا المعبد تماثيل الواجهات المثلثة والأكروتيريا ولوحات النقش البارز التي تمثل الأمازونات، وحوريات النيرياديس وأسكلبيوس جالساً والإله بان .

---

[١١] - عكاشة - ثروت - الإغريق بين الأسطورة والإبداع - دار المعارف - مصر - ١٩٧٩ - ص١١٦

ومن معاناة حرب البلوبونيز ، وأفكار الشعراء والفلاسفة من أمثال «أوريبيدس وسقراط والسوفسطائين » كل ذلك أسفر عن تحول في نظرة الشعب ، فبدلاً من تمجيد المُثُل المجردة التي شاعت في العصور السابقة ، بدأت العناية والاهتمام بالفرد خاصة ، وانعكس هذا الاهتمام على فن النحت لتتجلى الغيرة على الطابع الإنساني ، فأصبحت السمة الأساسية هي الجمال الهادىء ، وأضحت تعبيرات الوجوه تكشف عن رقة حالمة تخفي توتر الانفعال ، وظهرت الثياب في شكلها أقرب إلى الطبيعة .

و لم يعد البحث عن مواضيع في رحاب الحياة الوطنية والدينية ، واتجه الفنان نحو « النزعة الفردية » يرفع الأبطال إلى مصافِ الآلهة مثلما فعل ليسيبوس في تماثيل الإسكندر ، أو يتناول الإنسان العادي الذي يعيش في كل مكان دون أن يكون له ما يميزه عن غيره ... وهكذا تجاوز الفن مرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة « الواقعية » فقد نادى سقراط « بأنه ينبغي أن تعبر نظرات المقاتلين في التماثيل عن التحدي وأن نلمح على وجوههم نشوة الانتصار » ، هذا الأمر يخالف فن القرن الخامس المتحفظ الذي تحاشى تصوير الانفعالات .

وعلى أثر انتشار الأفكار الإنسانية والواقعية بدأ الفنانون بدراسة الأجسام البشرية دراسة مستفيضة وبدأت التفرقة الواعية الدقيقة بين جسد المرأة والرجل وبين أجساد الشيوخ والفتيان والأطفال ، وبين سمات اليونانين والبرابرة والأجانب .

كانت النزعة الرمزية من بين سمات هذا القرن ، فانبرى الفنانون يعبرون من خلال هذا الإبداع عن الأفكار العميقة ، فنحتوا تماثيل الرغبة أو سقام العشق «بوثوس» وأخرى للشهوة « هيميروس » وتماثيل الفرصة المواتية « كيروس » .

ويعد القرن الرابع ق.م عصر التنوع على النقيض من الوحدة التي سادت عصر فيدياس وزملائه ، فالكيان الاجتماعي والسياسي ينحرف ، والعاطفة الدينية تتميع ، والعقول تهجر مناهج الفكر القديمة بتأثير الفلاسفة ، والفن يعبر عن هذه الاتجاهات والتقلبات الجديدة على ايدي خلفاء فيدياس الأولين في السنوات الأخيرة من القرن الخامس ق.م ....فقد أدخل « كاليماخوس » ومقلدوه شفافية جديدة على ثياب التماثيل ، فابتكروا ثياباً « مبللة » لاصقة تكشف عن مفاتن الجسد وخاصة عند

النساء ، ظهرت في تماثيل « الميناديس » الرخامية الرائعة التي تزين سياج أثينا « نيكي ربة النصر » على الأكروبول .

وتجلى أثر هذه الابتكارات الجديدة في رسومات أنيقة على الأواني الفخارية تمثل « أفروديت » محاطة بربات الهوى وربات الحسن وكلها تسعى وراء الجمال لا الجلال ... وقد نمّى هذا الأسلوب المزدهر ميدياس المصور والرسام على الأواني .

آ - « **براكسيتليس** » :

من مشاهير نحاتي القرن الرابع ق.م ، ولد في أثينا ، نحت الكثير من التماثيل للعديد من المدن الإغريقية في بلاد اليونان وساحل آسية الصغرى وإيطالية ، يعد فيدياس النحات الذي استطاع أن ينشىء نزعة فنية « أتيكية » جديدة ، قوامها تفاصيل التهيج الدقيقة وإثبات الاهتزازات الرقيقة للحياة النفسية .

وإن وفرة المنجزات التي بقيت ساعدتنا على دراسة فنه ، وقد ألح الدارسون ولمدة طويلة على أنَّ تمثال « هيرميس » الذي عثر عليه في أوليمبيا في المكان الذي حدده «باوزانياس» هو من نحت براكسيتليس ، ومن المحتمل ألاَّ يكون هذا التمثال إلاَّ نسخة دقيقة التقليد ، ونظراً لاندثار الأعمال الأصلية فإن نسخها ونماذجها الرومانية الباقية هي التي كشفت لنا عن أسلوب هؤلاء الفنانين الثلاثة « براكستيليس وسكوباس وليسيبوس » وأوضحت لنا ذواتهم المتميزة ، حيث ولع سكوباس بنحت الرخام وليسيبوس بالنحت على البرونز » .

انفرد براكستيليس بطابع خاص مستمداً موضوعاته من أساطير الآلهة المتوارثة ، واضعاً فنه في خدمة العقيدة الدينية ، غير أنه خرج على الصورة التي تبناها من سبقوه فأبرز الآلهة على هيئة فتيان رشيقي القوام ، وفتيات جميلات عاريات رقيقات*قدم إحدى البطلات الأسطورية في الحروب الميدية ، وتمثال « الساتير » المسترخي والمتكىء على جذع شجرة ، نرى وقفته متثنية مستنداً إلى ساقه اليسرى بينما تراجعت ساقه اليمنى ، واتكأ بساعده الأيمن على جذع الشجرة قابضاً بيده على مزمار في حين تراخى ذراعه الأيمن في وضعية غير مسبوقة على فخذه الأيسر - وألقى بدون اكتراث على كتفه الأيمن جلد فهد ذي خطوط قاطعة مبسطة رمز التبعية للإله « ديونيسوس»،

السفلي، ويبدو وكأنه يتأهب للقضاء عليها بسلاح كان في يده اليمنى ، وقد أفسح الموضوع المصوَّر الفرصة أمام الفنان كي يدمج في التكوين جذع الشجرة الذي يستند إليه ساعد الإله الأيسر بوصفه عنصراً يمثل الطبيعة . ويبدو أبوللو في هذا التمثال فتى غضاً ، يضفي شعره المنسق في تصفيفه تضمها عُصابة واستدارة البطن والفخذين ورقة ملامح الوجه مسحة من الأنوثة على مظهره ، ولعل براكستيليس قد صاغ هذا التمثال متأثراً بنموذج المرأة ، يقول جان شاربونوه في وصف هذا التمثال « ما أشبه أبوللو سوروكتونوس بموسيقى الإغريق خلال القرن الرابع ق.م حين استبدلوا بالقيثارة ذات السبعة أوتار قيثارة الإثني عشر وتراً ، فتنوعت الألحان التي شغفوا بتذوقها وهي العنصر الموسيقي المؤنث عازفين عن الإيقاع وهو العنصر الموسيقي المذكر » .

ونلاحظ في تمثال أبوللو كأنه يهم بالحركة مطرقاً إلى أسفل أويستغرقه حلم عذب يملك عليه حواسه ، على العكس من تماثيل فيدياس التي كانت دائمة التطلع إلى الأفق النائي ، ومن التماثيل التي سنرى كيف تدفع برؤوسها إلى الوراء رافعةً نظراتها نحو السماء وكأنها تستنجد بأرباب السموات لإنقاذها مما يثير أشجانها وانفعالاتها .

وهناك تمثال « أفروديتي آرل » الذي يعد المحاولة الأولى لبراكستيليس قبل نحت أفروديت من كنيدوس ، حيث نلحظ أن الخطوط الدائرية المرنة وخاصة خط الأرداف تبشر بميلاد أفروديت من كنيدوس ، وتظهر حساسية الفنان أوضح ما تكون في قسمات الوجه ، في الفم بشفاهه الرقيقة ، وفي النظرة الهائمة وفي الظلال الأنيقة ، وفي تماوج صف شعر الرأس ، ويدل هذا على أن الفن الإغريقي وقد شدَّته الحقيقة الإنسانية بدأ يبتعد عن المثل الأعلى الكلاسيكي ... ويتجلى ذلك التطور في أعمال براكسيتليس بوضوح عندما نوازن بين رأس « أفروديت من آرل » التي كانت ما تزال تضرب بجذورها في الكلاسيكية ، وبين رأس « أفروديت من كنيدوس » التي تنتمي بحق إلى أسلوب القرن الرابع ق.م .

ولا شك في أن شهرة براكستيلس في العالم القديم قد جاءت وليدة قدرته على تشكيل جسم المرأة سواء كانت عارية أو متدثرة مثل تمثال « ديانا من جابيس » الواقفة بين روما وبرينيست « الذي يعكس عمق إدراك الفنان للأشكال والوضعيات

الأنثوية التي نجد نموذجاً فريداً لها في حركة الإلهة ديانا وهي تشبك عباءتها على كتفها الأيمن وتسدال قميصها عن كتفها الأيسر دون أن يلامس القدمين كما جرت العادة ، وتقف على غرار ثياب الأمازونات القصيرة ليتيح للسيقان حرية الحركة الطليقة ــ والراجح حتى الآن أن هذا التمثال نسخة من أصل لبراكستيليس في آواخر ايامه صنعه من أجل معبد أرتميس « براورونيا » على أكروبول أثينا .

وإذا كان تأثير براكستيليس في الفن في عصره عميقاً فإنه تعداه لينعكس على كثير من الأعمال الكبرى والصغرى لأجيال لاحقة ، فرأس الإلهة الشابة من خيوس المحفوظ في بوسطن ، والعديد من الأعمال الفنية المصممة طبقاً لما يعرف بالأسلوب السكندري كلها مستوحاة مباشرة من أعمال الفنان براكستيليس .

ويعد تمثال « أبوللو أنزيو » نسخة رائعة من تمثال أبوللو الأصلي ، ويبدو وهو يستريح مطأطىء الرأس في اتجاه اليسار وقد ظهرت علامات التفكير الشديد وكأنه مستغرق في رؤية جميلة ، وكان في الأصل يستند بمرفقه الأيسر إلى شجرة غار ممسكاً سهماً بيسراه وقوساً بيمناه ، ويعتقد أن الأصل الذي نُقل عنه هذا التمثال كان من البرونز ، وأهم ما يميز هذا الرأس الجميل تصفيفة الشعر الفريدة التي يطلق عليه اسم « الكروبيلوس أو الكوريمبوس » حيث قسم الشعر إلى قسمين على الجبين ثم ضم الشعر جميعه إلى قمة الرأس بشريط لايُرى .

**ب – « سكوباس » :**

كان سكوباس فناناً ومعمارياً في الوقت نفسه ، ويختلف عن براكستيليس ، فهو أستاذ يتدفق حماسة تمثل بحق كل ما كان يسود عصره من قلق وتمزق ، ونلمح ذلك عن طريق بعض البقايا المشوهة من مثلثات واجهات معبد « أثينا آليا في تيجة بأركاديا» التي نحتت بإشرافه ، ونرى لبعض تماثيله رؤوساً مكعبة الشكل فوق أعناق غليظة وجباه محدبة ذات عيون عميقة وأفواه دقيقة متعرجة معبرة عن ثورة مضمرة كامنة نحسها في بروز الحواجب المائلة الملقية ظلالها على نظرة العين المتجهة إلى السماء ... وكثيرة هذه الملامح في تماثيل سكوباس في النسخ المنقولة عنها ، والتي تحرك بعضها الانفعالات العنيفة ، كما يغلب على بعضها الآخر طابع الاسترخاء والإعياء كما نرى

ويسترعي الانتباه عنصر جديد مستعار من الطبيعة هو جذع الشجرة رمز للغابة المقدسة موطن الشعائر الديونيسية ومن الخطأ إسناد الواقعية فحسب إلى إسلوبه ، فقد كان براكستيليس يعرف أيضاً كيف يحوِّر من شكل نماذجه على هدى أساتذته الكبار، وإذا كان قد أجلس عشيقته الجميلة « فرينيه » أمامه كي يرسم « أفروديت» من كنيدوس على نمطها ، فمن المؤكد أن التمثال لم يعكس من قسمات الغانية الحقيقية غير شبه بعيد ، ويبدو أن هذا الفنان المتأثر بتعاليم افلاطون كان يبحث عن صياغة الجمال المثالي بطرائق مختلفة عن طرائق « فيدياس » انطوت على معاناة روحية ظلت مجهولة لوقت طويل ، ولا ترجع المكانة التي حظي بها براكستيليس والتي لاتقل عن مكانة أستاذ البارثينون إلى روعة تماثيله فحسب بل إلى براعته كذلك في تجسيد لهفة النفس الإنسانية إلى المتع الحسية حتى ليظن المرء أن تاثره بمذهب « اللذة » لأريستيبوس من برقة يفوق تأثره بنظرية أفلاطون .

وأشهر أعماله هو تمثال أفروديت من كنيدوس المذكور سابقاً والذي وصل إلينا في العديد من النسخ الرومانية يصورها عارية في وقفة رشيقة تستعد للتّطهر وفق الطقوس السائدة وتخفي يدها اليمنى موضع العفة منها بينما تهم يدها اليسرى برفع غلالة من فوق جرة ذات زخارف نباتية بديعة إلى جوارها ... وقد أقيم هذا التمثال في معبد مكشوف بحيث يتسنى رؤيته من جوانبه الأربعة ، والجدير بالذكر أن تماثيل النساء العاريات كانت نادرة في النحت قبل أفروديت من كنيدوس إذ قلما نجد له نماذج في فنون العصر القديم الكلاسيكي فقد كان أهل أثينا يستنكرون العاريات من فتيات اسبرطة الكاشفات سيقانهن ، غير أن هذه الإدانة للنساء العاريات ما لبثت أن انطفأت في القرن الرابع ق.م .

ومن التماثيل التي يمكن أن تنسب إليه والتي وصلت في نسخ رومانية تمثال «أبوللو» يراقب السحلية « سوركتونوس » الذي يعد قمة ما أنجزه لخلق نموذج مثالي للرجل ، ومن سماته النادرة : انسياب خطه المائل باستدارة البادىء من القدم اليمنى منتهياً عند طرف الذراع الأيسر بعد أن يغيِّر اتجاهه مرة عند الخصر ومرة عند المنكب الأيسر ... ويمثل هذا التمثال نزعة القرن الرابع ق.م ففي إضفاء الصفة البشرية على الآلهة حيث نشهد الإله يراقب السحلية الرامزة إلى روح الشر المتسللة من العالم

في تمثال « بوثوس ، سقام العشق » الذي يصور شاباً واقفاً بساقين متقاطعين وجسد منحنٍ حتى ليكاد يهوي لولا العمود الذي يسنده ، ونظرة هائمة مصَّوبة إلى أعلى وقد وقفت إلى جوار قدميه إوزة ، ويكشف تعدد نسخه الرومانية على شعبيته الواسعة .

وعمد هذا الفنان إلى تصوير الأبطال الذين يسلمهم القدر إلى مصير مأساوي مثل « ملياجر ، وهرقل » واستطاع الفنان سكوباس البارع المرهف الحساسية لجمال الشكل أن يعبر في تماثيله الرخامية عن التأزم والقلق وعن تطلعات النفس الغامضة البالغة من حيث البناء والإيقاع إلى بوليكليتس فإنه ينتمي من حيث توتر الملامح وعمق النظرات بحق إلى سلسلة أبطال سكوباس .

ومن أعماله الجميلة رأس « هيبنوس » « إله النعاس » عند الإغريق الذي يأتي على الأرض مخففاً أوجاع البشر ...ويصور شاباً يافعاً عارياً ينبثق عن جبينه جناحان هما رمزان لعصفور الليل الذي لا يُسمع حفيف لتحليقه ويحملان « قرن الأحلام وزهرة الخشاش» .

وهناك رأس لإمرأة من الحجر الجيري تتميز بجمال رهيف ورقة فريدة عثر عليها بمعبد « أفروديت بأرسوس » في جزيرة قبرص تنسب إليه .

كان سكوباس يعمل في ثلاثة آثار مهمة في النصف الأول من القرن الرابع ق.م وهي معبد أثينا في تيجة ، ومعبد أرتميس في إفسوس ، وضريح هاليكارناسوس ، وثمة بقايا من هذه الأبنية نسب بعضها إلى سكوباس ، ومن بينها بعض الرؤوس المحطمة من الواجهات المثلثة لمعبد تيجة ، ويذكر « باوزانياس أن سكوباس » كان مصمماً لهذا المعبد ومنجز تماثيله التي تصور أسكليبوس إله الطب وابنته هيجيا إلهة الصحة .

وفي كاريا بآسيا الصغرى وأشهر حكامها « هوموزولوس ٣٧٧ - ٣٥٣ ق.م» الذي رفع شأن عاصمته هاليكارناسوس في العالم ببناء الضريح ، ولكنه مات قبل اكتماله ... فأكملت زوجته وأخته « أرتيميزيا » ذلك و لم يتم أيضاً حتى اكتمل على يد الأسكندر الأكبر ، وقد بلغ الضريح من الروعة ما جعله من عجائب الدنيا السبع ... وتوافر على إنجازه صفوة فناني القرن الرابع ق.م وعلى رأسهم المهندسان «ساتيروس وبيثيوس » والفنانون الذين انفرد كل واحد منهم بجانب من جوانبه

الأربع، فأخذ سكوباس في نحت الجانب الشرقي للضريح ، وتيموثيوس الجانب الجنوبي وليوخاريس الجانب الغربي ، وبرياكسيس الجانب الشمالي .

غير أن الشخصية المتميزة بين فناني الضريح هي شخصية سكوباس ، حيث تكشف المنحوتات التي يمكن نسبتها إليه عن أنه لم يجرِ وراء البدع والتجديد كما حاول ليوخاريس بل اتبع إيقاعاً موسيقياً انتظمت فيه مجموعة من الوضعيات المنتشرة «كالمروحة »أحيا في كل واحدة منها نمطاً تقليدياً من خلال معارك الإغريق والأمازونات ، فهو يعود إلى وضعية المحارب الإغريقي الذي يجثو فوق أمازونة متهاوية، ولكن لا يلبث أن يتعجل الانتهاء منها حيث يبعث الحياة في المجموعة التالية ، كما يرتد إلى وضعية الاندفاع والحماس التي تندمج مع الجرأة البهلوانية لفارسة تطلق السهم على غرار الفرسان « السكوديين » وظهرها إلى مقدمة جوادها الذي تتسق استطالة شكله وإنسياب أطواء ثوبها مع سرعة حركته ، ويتيح لنا هذا التزاوج بين الاعتدال والابتكار ، بين الجرأة وإثارة العواطف أن نرتشف لغة سكوباس في إطار متوازن باعد مزاجه الملتهب بينه وبين أن يطبقة دائماً .

**جـ - « ليسيبوس » :**

لقد تألقت نزعة البطولة على يدي ليسيبوس لذوق العصر ، كان أصغر من زميليه براكستيليس وسكوباس ، ولكنه مارس عبقريته في مجال جديد حين استخدم مهارته في صياغة البرونز لصب تماثيل الرياضيين والأبطال خاصة ... وكان نصيب المرأة مع ذلك في فنه ضئيلاً إذ وهب حياته كلها لتمثيل الرجولة والبطولة ... وقد عاد إلى نظام النسب الذي أرسى بوليكليتس قواعده وعدّله حتى صاغ قانوناً جديداً أكثر شمولية ورقة من سابقه حظي بكثير من التقدير فيما بعد ، وتخلى عن جميع قواعد التماثيل المواجهة ، ولم يعد يصور شخصياته مرتبطة بزاوية رؤية معينة بل على العكس حرص على أن يكون تمثاله معبراً من جميع زوايا رؤيته ، وهكذا واصل بعد قرن كامل الأبحاث التي سبقه إليها فنانو الأسلوب الانتقالي الصارم مبتكراً لأبعاد التماثيل نسباً جديدة مستغلاً الظل والضوء لبعث الحركة في أشكالها ، ونرى في نسخة رومانية من تمثاله المصارع يزيل الشحم « أبو كسيدمينوس » رياضياً يمد ذراعه إلى الأمام لكي

يزيل الشحم والعرق والأوساخ التي علقت بجسده بعد التدريب « بمقشط » في يده اليسرى .

وبرع ليسيبوس في تصوير الوجوه الواقعية التي أكسبته شعبية واسعة حتى اختاره الإسكندر الأكبر فناناً رسمياً له ، وتكشف قسمات تمثال الإسكندر الأكبر والذي نحته بتكليف منه عن إضفاء الفنان سمات البطولة والتعالي عن مستوى البشر على وجه الملك المنتصر ، وهي الصورة التي كان يحرص الإسكندر القائد الكبير على أن تراها الشعوب المغلوبة التي أذهلها بقوته وبأسه .

وعثر في دلفي على نقش يدل على أن ليسيبوس قد نشط عمله الفني بعد عام ٣٧٠ ق.م ، وينص نقش آخر أنه صاغ تمثالاً للملك سلوقس عاهل سوريا في عام ٣١٢ ق.م وهو ما يشير إلى أن ليسيبوس قد عاش حياة فنية طويلة حتى لُقب في المختارات الأدبية المسماة « أحاثياس » بالشيخ العجوز ، حيث يمكننا أن ننسب إليه الكثر من التماثيل الباقية في كل نسخ رومانية ، ومن بينها كما ذكرت تمثال « أبوكسيومينوس » الموجود بالفاتيكان .

وصوّر لسيبوس الأشخاص تصويراً ناجحاً ، إلى جانب تماثيل الإسكندر الأكبر وتمثال الملك سلوقس ، تمثال لسقراط أفطس الأنف تتفق قسمات وجهه مع الوصف الشرير الذي وصفه أفلاطون وشبهه فيه « بسيلينوس » غير أنه أسبغ على الوجه روحانية تهوّن من قبح صاحبه الذي شاع عنه واشتهر بتكويناته الفنية الضخمة وتماثيله العملاقة ورسوم حيواناته .

ويتجلى فنه في تابوت الإسكندر حيث نلمس الإحساس الجديد بالحركة في تكوينات فنية متعددة الأشكال للأشخاص .

وبرز في القرن الرابع ق.م فنانون آخرون ، من بينهم « خيفيسودوتوس وتيماخوس » ولدا براكستيليس اللذان زخرفا مذبحاً في جزيرة « كوس » ، كما نحتا تمثالاً لميناندر جالساً لإقامته بمسرح أثينا تم العثور على قاعدته .

كما أنه ينسب إلى ليوخاريس النموذج الأصلي الذي احتذته مجموعة التماثيل الموجودة في الفاتيكان حالياً ، والتي تصور نسر زسوس إلى جوار الصبي « جانميدس »

سنداً لذلك ما ورد على لسان بلينيوس نفسه من أنه صنع التمثال الذي قيل عنه أنه يجتذب إليه النسر فيعمل فيه مخالبه برفق ، فضلاً عن أن أسلوب هذا التمثال يبدو مواكباً لعصر ليوخاريس .

ونحت سيلانيون تمثالاً لأفلاطون ، ويقال إن ليزيستراتوس شقيق ليسيبوس كان أول من صنع قوالب جص للتماثيل وهو ابتكار كان له أثره الكبير فيما بعد .

وإن ليكورجوس الملك الإسبرطي والمشَّرع والإنسان المثالي قد أهدى تماثيل شخصية لأيسخولوس وسوفوكليس وأبيديس إلى مسرح أثينا ، وقد أمكن التعرف على تمثال سوفوكليس الواقف بمتحف الفاتيكان على أنه نسخة لأحد هذه التماثيل .

ومن الواضح أيضاً أنه كان لشواهد القبور اليونانية إنتاج ضخم في أثينا ، وقد غدا الشكل الذي وصل إلينا من آواخر القرن الخامس ق.م والذي يمثل لوحاً مزخرفاً يعلوه جبين مثلث وتحّف به دعامات ركنية شكلاً ، وكان اسم الميت وأحياناً أسماء أفراد أسرته يسجل عادة على شواهد القبور ، وقد جرى تنفيذ الكثير من اللوحات المحفورة على شواهد القبور على عجل وبعضها كان متقناً ، وكانت الموضوعات المطروقة أشخاصاً تتجلى في وضعيات هادئة وفي أداء أوجه النشاط العادية في الحياة وإن أضفى عليها طابع البطولة أحياناً ... وإلى جانب أتيكا كانت « تارنتوم » بإيطاليا مركزاً مهماً للتماثيل ونصب الأضرحة ، غير أنها لم تكن تستخدم الرخام بل الحجر الجيري الذي كان متوفراً هناك(١٢) .

وبدءاً من القرن الرابع ق.م حظيت تماثيل « التراكوتا » الصغيرة المصنوعة من الطين المشوي بشعبية واسعة ، وقدمت أنحاء شتى من البلاد اليونانية مئات النماذج أشهرها وأفضلها ما جاء من « تاناجرا في مقاطعة بويوتيا » خلال الثلث الأخير من القرن الرابع ق.م ومستهل القرن الثالث ق.م وتعكس هذه التماثيل الروح الفردية التي انتشرت وقتذاك والتي تجنبت تمثيل الآلهة الجليلة أو تماثيل النذور ، مقتصرة على تماثيل الأشخاص العاديين وخاصة « النسوة واقفات أو جالسات » يلعبن في هدوء أو يحملن طفلاً أو فاكهة أو مروحة أو مغزلاً وقد ارتدين « الخيتون » وتسربلن في عباءة

(12) - Higgins, R- Greek Terracata Figures, Trustees of the British, 1963.

واعتمرن بقبعة مدببة ذات حواف عريضة تقي من الشمس وتتصل بالعباءة بدبـابيس ، وقد تكون بينهن امرأة عجوز أو طفل يلعب الكـرة أو « إيـروس المجنـح » وحيـداً أو برفقة أفروديت .

وكانت ثمة مراكز أخرى قدمت العديد من التمـاثيل المشـابهة وخاصـة أتيكـا ، ومن المحتمل أن يكون الإنتاج الوفير الذي عثر عليه في مدينة تاناجرا الصغيرة قد قام بـه الفنانون المهاجرون من أتيكا أو أنه استورد منها .



# الفصل الرابع

# الآثار الإغريقية في الفترة الهلينيستية

# العمارة والنحت

## ٤-١- العمارة الهلينيستية :

**المعابد** – يوجد معبدان :

معبد أرتميس في مدينة إفسوس .

معبد زيوس الأولبمي في مدينة أثينا .

يُعد معبد أرتميس في إفسوس مثل مدفن موزول في هاليكارناسوس من عجائب الدنيا السبع ، وقد أنشأه المهندس دينوكراتس في مكان معبد قديم أحرق ، وظهر فيه التبدل الذي طرأ على العمارة الإغريقية خلال العصر الهلينستي من سيادة الذوق الأيوني في الأعمدة الطويلة الرئيسية ، واتساع الأبعاد ، واحتذاء نسب المعابد الشرقية الكبيرة، ويبلغ طول قاعدته ١٠٤ متراً وعرضها ٥١ متراً ، وله في كل من واجهتيه الأمامية والخلفية ثمانية أعمدة إيونية ، وفي كل من واجهتيه الجانبيتين ١٩ عمودٍ ، وتتميز أروقته الأربعة في أنها تستند على صفين من الأعمدة ، ويبلغ عدد هذه الأعمدة كلها ١٠٠ عمودٍ ، ويقول عنها « بلين » إنه كان يوجد بينها ستة وثلاثون عموداً في الواجهتين الأمامية والخلفية ، محمولة على قواعد أسطوانية منحوته ، تظهر عليها مشاهد ميثولوجية متنوعة .

يمكن الصعود إليه على أربع درجات ، لينتهي في الصف الأول من الأعمدة ، ثم يسير مسافة قصيرة ، ويصعد ثماني درجات أخرى ، يبلغ الصف الثاني من الأعمدة، ثم يسير ليصل إلى باب الغرفة التي تتقدم قاعة العبادات .

أما معبد زيوس الأولمبي في أثينا هو من الأوابد المهمة التي اكتمل بناؤها في هذا العصر، فهو من أروع المنشآت، وقد بدأ في بنائه ملك سورية الهلينيستية « انطيوخوس ابيفان ١٧٥ ق.م » وكلف بالإشراف على مايحتاجه من أعمال مهندساً رومانياً ، واستمر تشييده أكثر من قرن ونصف القرن ولم ينته في زمن « سيللا » فأمر بنقل تيجانه وبعض أجزائه إلى روما ، لتستخدم في بناء معبد الكابيتول ، وأخيراً تم بناؤه في سنة ١١٧م في زمن الامبراطور « هادريان » ويبلغ طول قاعدته ١٠٨ متراً ، وعرضها ٥٢ متراً، وكان عدد أعمدته ١٠٠ عموداً، بقي منها خمسة عشر عموداً ، وهي كورنثية وثقيلة ، ويبلغ ارتفاع كل منها ١٧ متراً ، ويدل صنعها على أنها من عصر متأخر ، وهي لاتشبه كثيراً الأعمدة التي ذكرناها في الأبنية القديمة ، إلاّ أن تيجانها جميلة وكورنثية ، وهي من الأمثلة النادرة على اقتصار الإغريق في استخدام النظام الكورنثي وحده في بناء كبير كهذا المعبد ...

وهذه الأعمدة ارتفاعاتها قصيرة ، وصغيرة الحلزنة ، وتختص بأن صفي أوراقها الكورنثية غير متساويتين ، وشأنها في ذلك شأن التيجان الكورنثية في معبد أبوللو في « ديديم » ثم أن طبقاتها الرأسية تتألف من التواءات متصلة ببعضها بحدود قائمة ، مثل الطبقات الرأسية في تيجان بناء الـ « ثولوس في أبيدوروس » .

ولم تختلف الأبنية الإغريقية الدينية الهلينيستية عن النماذج المتقدمة كثيراً ، مما يدل على أن ينابيع الإلهام في خيال الفنانين المعماريين بدأت تنضب ، وأنهم أصبحوا يقنعون باحتذاء مثل ماتركه لهم الماضي من أشكال ، وقد شاعت الأبنية المستديرة في هذا العصر وأشهرها البناء الذي شيدته الملكة « أرسينوه » زوجة بطليموس فيلادلفيا في جزيرة « ساموتراس » .

ولايميز العصر الهلينيستي عن العصر الذي تقدم عنه في فن العمارة إلاّ نشوء الأبنية المدنية والتفنن في العناية بها .

### ٤-٢- المدن المشهورة في العصر الهلينستي :

**« مدينة برجامون » :**

نمت هذه المدينة على غرار مدينة أثينا حول ربوة رئيسية كانت معقلاً حربياً ثم أصبحت مقراً لحكامها ومقراً لمعبدها الرئيسي ... وقد بزغت شهرة المدينة في حكم

« ليزماكوس » أحد قواد جيش الإسكندر الأكبر ، إلى أن ثار الجنرال « فيلتياريوس » قائد قلعة برجامون على حكامه عام ٢٨٣ق.م وأسس مملكة برجامون المستقلة التي مالبثت أن توسعت وازدهرت حتى عام ١٣٣ ق.م لتنضم إلى الرومان وغدت عاصمة للمقاطعات الشرقية الرومانية ، وبلغ تعداد سكانها ١٦٠ ألف نسمة وأصبحت هي ومدينة إفسوس وأزمير أهم المدن في الامبراطورية الرومانية في آسيا الصغرى .

كان الأكروبول البرجامي يتمتع بموقع جغرافي ممتاز يتفوق على موقع أثينا المدينة، ولذلك لعب دوراً له شأنه في نمو الدولة التي أخذت تتألق حول ذلك المكان بعيداً عن بحر إيجه بُعداً كافياً يضمن الأمن البحري ، وفي الوقت نفسه كانت قريبة من مينائها البحري مما أتاح لها الإثراء عن طريق التجارة ، وكان الدفاع يكمن من الجبل المرتفع عن الوادي الخصيب الذي تكوّن من ملتقى أنهار ثلاثة ، فضلاً عن حصانة المدينة نفسها التي يكتنفها البحر الممتد من إحدى جهاتها والجبال العالية والوديان الضيقة الشديدة الانحدار من نواحيها الأخرى ماعدا الجنوبية .

وعندما انتقل الإغريق من دويلة المدينة الصغيرة المستنيرة ديمقراطياً بوصفها الوحدة السياسية إلى دول الملكيات الكبيرة الأوتوقراطية ، ثم إلى امبراطورية الإسكندر، تحولت حضارتهم شيئاً فشيئاً إلى حضارة مزدهرة ، وكان لابتعاد المراكز الحضارية العظمى عن بعضها بعضاً بُعداً شاسعاً مثل « سراكوسة » بجزيرة صقيلية ، والإسكندرية بوادي النيل ، ومدن آسيا الصغرى على الساحل الشرقي لبحر إيجه أثر على المذاهب الفكرية السائدة في ذلك العصر وأكسبها تنوعاً وأضفى على كل منها صبغتها الخاصة .

وترجع المكانة الفريدة التي بلغها برجامون إلى النشاط والحكمة السياسية للملوك الأتاليين الذين أدى اعترافهم المبكر بالقوة الرومانية الصاعدة بروما إلى تحالف كان ذا نفع كبير لهذه المدينة ، وهكذا كانت برجامون مركزاً مهماً لحضارة إغريقية هلينيستية متألقة ، كما كانت أحد الجسور الأساسية التي عبرتها التقاليد اليونانية باتجاه الأمبراطورية الرومانية .

ويذكر أرسطو أن بريكليس قد عهد إلى « هيبوداموس » بأن يصمم تخطيط حي سكني « لبيريه » ميناء أثينا ذي المسقط المتعامد تتقاطع فيه الشوارع مع بعضها بعضاً على زوايا قائمة ، ومع النمو السريع للمدن خلال الفترة الهلينستية شاع هذا الطراز من التخطيط... ووصف المؤرخ « يوليبوس » تصميم المعسكر روماني نحو عام ١٥٠ق.م بقوله : « كان ذو أربعة جوانب متساوية ، بينما كان تخطيط الطرق ونظامها العام مقتبساً عن تخطيط المدن » . الأمر الذي يجعلنا نستنتج أن تخطيط هذا المعسكر كان مأخوذاً عن تخطيط المدن الإغريقية في عهده .

والمعماري الهلينستي لم يعبأ بتضاريس الأرض غير المسطحة مراعياً اختلاف المناسيب في تخطيط الطرق ، بل كان يُعد تخطيطاً هندسياً مسبقاً من النوع المتعامد يطبقه على الموقع دون اعتبار لاختلاف المناسيب... فنرى الطرق في مدينة « بريين » الأناضولية التي لم تبعد كثيراً عن مدينة برجامون تجري باتجاه الشمال والجنوب متقاطعة مع طرق أخرى متجهة باتجاه الشرق والغرب ، وهكذا أمكن تقسيمها إلى مربعات تقام فوقها المنازل ، ولقد أدى تطبيق مثل هذا التخطيط الشبكي تطبيقاً حرفياً على موقع مدينة بريين أن غدت بعض الشوارع التي في اتجاه منحدر التل عسيرة الارتقاء ما لم تزود بدرج ليسهل من شدة الانحدار .

وعلى الرغم من أن التنقيب عن الحي السكني لمدينة برجامون القديمة لم يكتمل بعد إلاّ أن ما اكتشف من آثاره يوحي لنا بأن تخطيطه قد سار على منوال مدينة بريين، حتى إن الجدار الهائل الذي شيده حاكمها « أيومينيس الثاني » كان يحيط بما يزيد عن ألف فدان من الأراضي ، وكان ثمة قنوات لنقل المياه من الينابيع الجبلية المجاورة كافية لاستهلاك السكان سبقت في ظهورها قناطر المياه الرومانية القائمة على عقود .

ويتكون المدخل الرئيسي لمدينة برجامون في الجنوب من بوابة ضخمة معقودة يتوّجها جبين مثلث ذو إفريز محلى بالتريجليفات ، وتشغل هذه البوابة موقعاً حساساً ما يكاد الزائر يدخله حتى يجد أن المباني المختلفة منسقة في الفراغ على وفق النظام المتبع في أثينا بخصوص تنسيق المباني والفراغات في إيقاع زاوي منتظم... وكانت حركة القوافل تتفرغ من خلال مداخل مقببة تؤدي إلى ميدان تتوسطه نافورة للترفيه عن المسافرين ، ومنه يمتد الطريق بجوار المساكن المتواضعة نحو السوق الكبير الذي يعج

بنشاط الباعة الجوالين من كل نوع ، ثم يمضي الطريق بجوار المباني التي تضم الحوانيت ومصانع الفخار والطوب والمنسوجات ، وقد بني هذا السوق على شكل ساحة مربعة مكشوفة تحيط به من ثلاثة جوانب أروقة « ستوا » المؤلفة من طابقين كانت غرفها تستعمل كحوانيت .

وقد انتشرت الأروقة التي تتميز بانفساحها خلال القرن الرابع وأثناء الفترة الهلنيستية ، وشيدت في برجامون جوانب كثيرة من طابقين ، وتعد حوانيت « أتالوس الثاني » بأثينا التي أعيد بناؤها حديثاً ، نموذجاً حياً لما عليه تلك الأبنية .. وتركزت بيوت السكن الفخمة فوقها بعيداً عن الطرق الرئيسية مطلة على بقية المدينة ، وكانت ثمة ساحة أخرى عند سفح الأكروبول تزهو باحتضان نافورة المدينة الكبرى وبالمنظر الرائع الذي يحيط بالمكان كله .

ويرتفع أكروبول برجامون بمقدار ثلاثمائة متراً ، وهو قلعة شاهقة تشرف على الموقع ، تُعد من أبرز الحصون في العالم اليوناني وأشهرها وعلى سفح التل عدة هضاب مسطحة متعاقبة تدعمها جدران ساندة شُيدت فوقها مبان خلعت على المدينة شهرتها بأنها « أثينا الثانية » .. وباستخدام بارع لتضاريس الأرض الطبيعية توصل سكان برجامون إلى اختيار مواقع ممتازة لمبان بلغت شأناً عالياً ليست وحدات فردية منفصلة بل ككل متناسق ومرتبط بالطرق والمنحدرات والساحات ، وقد شُيدت مبان عدة على مناسيب مختلفة مثل « الجمنيزيوم وغيرها من ملاعب الرياضة والمعابد وساحات الاجتماعات والميادين العامة إلى جانب الخمائل والغابات » ويشرف على هذا كله القصر الملكي تحيط به أبراج المراقبة والثكنات ودور الصناعة ومخازن السلع والحدائق الفسيحة ، وهكذا اجتمع في موقع واحد كل مايحتاجه سكان برجامون لممارسة أعمالهم والترفيه عن أنفسهم وعبادة آلهتهم .

وفوق الهضاب السفلى الثلاث المسطحة أقيمت عدة ساحات ، سوتها يد الإنسان فوق أكروبول برجامون وهذه الساحات مكشوفة تحيط بها الحوانيت والمباني التي يضم كل منها ثلاثة ملاعب « جمنيزيوم » خصص كل واحد منها لمجموعة من اللاعبين من أعمار متقاربة ، وجُهز بالحمامات ومتطلبات الألعاب الرياضية ، وتشمل أفنيتها الفسيحة المكشوفة ملعباً للصبية وساحة لألعاب القوى وميداناً للسباق .. وإذا

كان الجمنيزيوم مركزاً ثقافياً للمدينة فقد ضم فصولاً للدراسة والاطلاع وقاعات للمحاضرات ، وفي أنحاء من الجمنيزيوم عثر من خلال التنقيبات التي جرت على تماثيل لفتية في وضعيات رياضية ، وعلى ركائز من الرخام انتصبت عليها تماثيل الأبطال الأسطوريين مثل أسكليبيوس ابن أبوللو وإله الطب ، وهيجيا إبنة أسكاليبيوس حامية الشباب ، وعلى مقربة منه معبد صغير مكرس لأحد أرباب الرياضة ربما كان « لهيرمبيس » رسول الآلهة أو لهرقل النموذج الأسطوري للقوة .

وقد اكتشفت أيضاً تماثيل ربة النصر « نيكي » ومذابح للنذور والعطايا ، وأسماء أبطال الرياضة البارزين الذين أحرزوا قصب السبق في المباريات الأوليمبية أو في غيرها من المراكز اليونانية الأخرى ، وتعد هذه الساحات الرياضية الهلينستية النماذج الأصلية للحمامات الرومانية التي ظهرت فيما بعد .

وعلى امتداد سفح التل فوق الجمنيزيوم ثمة « منحدر » يهبط إلى السوق العامة للمدينة « الأجورة » حيث الميدان الرحب المفتوح الذي تحيط به الأروقة المستخدمة لعقد الاجتماعات وسوقاً لتجارة بعض السلع مثل الأواني الفخارية والمنسوجات . أما الهضاب الثلاث الأخرى تتجمع حول قمة الربوة مكوّنة نصف دائرة تبدأ من الجنوب ، حيث ينتصب مذبح زيوس شامخاً ، وتنتهي بالهضبة الشمالية فوق القمة حيث القصر الملكي ، مروراً بمعبد الربة أثينا المقدس ومكتبة برجامون العظيمة .

وشيد مسرح برجامون في التجويف الهلالي الشديد الانحدار غربي الجبل المطل على البحر ، ومن خلال البوابة « البروبيلاي » الظاهرة في أسفل منتصف النموذج كان المواطنون يدخلون إلى اليسار باتجاه الساحة الفسيحة المستوية المرصوفة بالرخام والمؤدية إلى المذبح العظيم للإله زيوس وهو درّة الإنجازات الفنية لفترة الحكم « الأيومينيسية » والذي يشارك أهرامات الجيزة وحدائق بابل المعلقة والبارثينون ومعبد أرتميس في إفسوس ومنارة الإسكندرية وضريح هاليكارناموس وعملاق رودس في كونه من عجائب العالم القديم السبع .

وكان من السهل الوصول عبر الدرجات إلى المنسوب التالي الذي يرتفع نحو ٢٤ متراً فوق المذبح حيث معبد أثينا بولياس حامية مدينة برجامون ، وهو معبد رشيق سداسي الأعمدة بسيط في تكوينه ، يحتوي ستة أعمدة دورية في كل طرف ، وعشرة

في كل جانب ، ويمتد فوقها إفريز ذو تريجليفات به ميتوبات عارية من المنحوتات وجبينان مثلثان منحوتان ، وتقوم في الفناء النصب التذكارية وغنائم الحرب التي قدمها الملك « أتالوس الأول » والد أيومنيس تخليداً لانتصاراته على الغاليين ، كما يرجع تاريخ المعبد إلى زمن الإسكندر الأكبر ... ويتكون هذا البناء من طابقين : الأول : ذو أعمدة دورية بارتفاع خمسة أمتار ، والثاني ذو أعمدة أيونية بارتفاع ٣ متراً ، وكان هذا الرواق فضلاً عن وظيفته كإطار للمعبد والساحة بمثابة واجهة لمكتبة برجامون العظيمة التي تقع خلفه ، ويضم الطابق الثاني من هذه المكتبة أربع قاعات كان يحتفظ فيها بأثمن المقتنيات(١٣) .

وقد اختير المكان متاخماً للإلهة أثينا ربة العقل والفكر والحكمة ، وفوق رفوفها الحجرية التي لايزال بعضها موجوداً حتى الآن استقرت صفحات المخطوطات القديمة التي قُدرِّت بعشرات الآلاف في عهد ملوك الأتال ، وتزهو مكتبة برجامون تاريخياً بمكانتها التي تكاد تضاهي مكانة مكتبة الإسكندرية إذ تعدان أعظم مكتبتين ظهرتا في العالم القديم...

وقد قدم « مارك أنطونيو » مكتبة برجامون هدية إلى « كليوباترا » بعد أن احترق الجزء الأكبر من مجلدات الإسكندرية خلال الثورة ضد يوليوس قيصر .

وكانت إحدى الصناعات الأساسية في المدينة هي إعداد جلود الماشية والعجول للكتابة فوقها ، فأطلق الرومان على هذه الجلود المعدة « برجمينا » التي اشتقت منها كلمة « برشمان » أي الرق أو الجلد الرقيق الذي استخدم في الكتابة قبل اكتشاف الورق ... وهكذا كان اسم المدينة ذاتها واسم منتجاتها الرئيسية مرادفاً لأدوات الكتابة ، ولذلك حمي وطيس المنافسة التجارية والعلمية وقتذاك بين ورق البردى من الإسكندرية وجلد الماشية الرقيق الخاص بالكتابة من برجامون ، وكُتبت الغلبة للبرشمان لصلابته ولمقاومته عوامل العطب السريع .

وعلى هضبة فسيحة أسفل ساحة الربة أثينا من الجهة الغربية يقع المسرح الذي شيد في عهد الملك « أيومينيس الثاني » نحو عام ١٧٠ق.م ، ويضم أوركسترا دائرية

(١٣) Claire , P : EL Mundo Helenistico , Barcelona , 1984 . PP.195-199.

ينتصب في منتصفه مذبح صغير كُرِّس للإله « ديونيسوس » ملهم الغناء والرقص ، وارتفعت المدرجات نحو ٣٦,٦ متراً صعوداً في التل على شكل أقواس نصف دائرية ، وهو أعلى ارتفاع بلغه مسرح في العالم القديم ، وكانت صفوف المقاعد الحجرية البالغ عددها ثمانية وسبعين تتسع لنحو عشرة آلاف متفرج ، ومن « الأوديتوريوم » كان المشاهدون يشرفون من المدرجات على الأوركسترا متطلعين نحو « البروسينيوم » وهي منصة مستطيلة على هيئة رواق ذي أعمدة أو واجهة معبد يجري التمثيل أمامها وكأنها المنظر المسرحي ، بينما يظهر فوق سطحها الآلهة المرتبطون بأحداث المسرحية، وكانت منصة المسرح في العصر الهلينستي مصنوعة من الخشب تنصب أيام العروض ثم تُرفع من المكان بعد ذلك لأسباب مازلنا نجهلها ، وكانت تعكس أصوات الممثلين فيتضاعف وضوحها في آذان المشاهدين الذين يتيح لهم ارتفاع مدرجاتهم أن يروا مياه بحر إيجه المتلألئة بانعكاسات أضواء القمر والنجوم وفيما ورائها شطآن شبه جزيرة اليونان .

ويرى المرء من الأوركسترا إلى الأعلى المجموعات الأساسية من مباني الأكروبول المنتشرة كالمروحة ، المذبح الأكبر إلى اليمين ، ومعبد أثينا ، والمكتبة في الوسط ، وتحصينات القصر الملكي على الهضبة إلى اليسار ، وكما كان ملوك الأتال يسيطرون على حياة مدنهم ويتصدرونها كذلك كانوا يتربعون على قمة الهرم الاجتماعي لمملكتهم ، يتوج مقرهم الملكي أعلى موقع في العاصمة ، مشرفين على الجزء الأكبر منها ، فمن الجبال الشمالية تأتي الفضة والنحاس فتوفران المعدن اللازم لسك العملة لرفع شأن التجارة وللدفع مرتبات الجند ، ومن المنطقة نفسها توالت الإمدادات من القار والخشب لبناء السفن ، والرخام لأبنيتهم وتماثيلهم ، ومن تلك الجبال تنساب أنهار صغيرة على منحدراتها فتروي الوديان الخصبة والسهول الفسيحة ماضية في طريقها نحو مياه بحر إيجه .

أما مقر القصر الملكي كان في واقع الأمر مباني صغيرة متناثرة وسط الحدائق يلحقها التغيير مع تغير الملوك ، وفي الحق لم تكن إذا قيست بالثروة المأثورة عند الملوك الأتاليين سوى مقر متواضع لا تتجاوز فخامتها بعض مساكن بومبي الممتازة واشتملت مجموعة القصر على غرف معيشة تؤدي إلى قاعات تتصدرها أعمدة وأفنية ذات

بوابات ، وغرف مخصصة لمعبودات الأسر الحاكمة ، وثكنات الحرس الملكي ، وبيت مال ومخازن للمؤن والحبوب والأسلحة ، وعلى الرغم من تقيّد المعماريين الهلنيستيين بالتقاليد العريقة عند تشييد المعابد إلا أنهم تألقوا في الابتكارات التي عملوها على المباني الدنيوية ، فقد أدخلت بعض التعديلات مثلاً في القصر الملكي ، حيث أدخلت على أسس نظام البناء اليوناني مما كشفت عنها أعمال الحفر والتنقيب في المدينة وحولها وهي تمثل أدلة قوية على أن ثمة خروجاً على نظام البناء المعروف باسم « العمود والعتبات » الذي ساد في الفترة السابقة لهذا العهد اتخذ سبيله في هذه المدينة الهلينستية وظهرت أمثلة في بوابات المدينة ذات العقود .

وفي المقابر تحت الأرض التي يرجع تاريخها إلى عهد أيومينس الثاني تبين هذه الآثار في جلاء لا يتطرق إليه الشك أن نظام البناء المعروف باسم « العقد والقبو » كان معروفاً ومطبقاً ، وبذلك تكون مدينة برجامون من الناحية المعمارية والحضارية حلقة فنية تصل بين فترتي العصرين اليوناني والروماني .

وعموماً ظلت العمارة السائدة بأشكالها التقليدية في بناء المعابد وإن أخذت تتجه نحو المزيد من الرقة والزخرفة ، وأصبحت الأعمدة رفيعة وأكثر طولاً ورشاقة ، وبدأ النزوع نحو الترف والزخرفة لذاتها يغلب عليها الوقار والتحفظ... وكان مظهر الأبهة الذي صبغ الحياة الهلينستية خروجاً واضحاً على طابع البساطة والجلال الشائعين في القرن الخامس ق.م الصارم وحلَّ التعاظم محل العظمة ، وارتفعت المباني لإشباع غرور الملوك ، ونحتت التماثيل ، وتنحت المثالية المجردة المميزة للفترة السابقة ، واتجه الناس إلى تأليه الفرد الواحد ، وعلى هذا النمط كانت الصورة الباهرة لمدينة برجامون في عهد أيومينس الثاني ، واحدة من أجمل مدن العالم الإغريقي تزخر بآلاف من التماثيل والنقوش المنحوتة والجدران المصورة والكتب القيمة ، وتعجّ بالفلاسفة وأبطال الرياضة والكتّاب والعلماء والأدباء والصناع المهرة ، يحيون حياة ملؤها الرخاء بعد أن وهبوا حياتهم لاقتناص المتع والظفر بمباهج الحياة.. وهكذا تضافرت الحياة الاجتماعية والعقيدة الدينية على بث الثقافة في المدينة بما يربط بين جمهور الفنانين وجمهور المتذوقين فيندمج الفن في الحياة ولا يعيش بمعزل عنها .

وشيد عند أسفل الجبل المؤدي إلى مدينة برجامون « الأسكلبيون » الذي

ترجع شهرته إلى مركز الاستشفاء الذي يضم عدداً من المباني المهداة إلى أسكلبيوس إله الطب والذي تدين له بتطورها ويعد مثيلاً للأسكولابيا في ابيداوروس باليونان ، وقد وضعت لافتة على بوابته تقول « باسم الآلهة يُحرم دخول الموت إلى هذا المكان » .

ويقول الخطيب أريستيديس في كتاباته عن طرائق العلاج الطبيعي التي اتبعها المركز الصحي ببرجامون والتي ما برحت تستخدم حتى الآن ، إذ كان المرضى يعالجون عن طريق الإيحاء وتحليل الأحلام ، وحمامات الشمس والبحر ، وحضور الحفلات المسرحية وتناول العقاقير المستخلصة من أعشاب متنوعة ، وتوفير أسباب الترفيه .

ومسرح الأسكلبيون يتسع لأربعة آلاف وخمسمائة شخص تؤدى فيه الطقوس الدينية كما يعالج المرضى فيه بوساطة الموسيقى ، وكان ثمة حمامات ثلاث « اثنان منها مائيان والثالث للحمامات الطينية » .

أما البناء المرمري فيعود إلى الحقبة الرومانية ، وكانت المياه المحتوية المواد المشعة تتدفق إلى الحمام من المنبع المقدس حيث يجلس المرضى على أدنى الدرج داخل الحمام فتغمر المياه أجسامهم وتعينها على التخفيف من آثار المرض ، ويُعد الاستحمام في ذاته خطوة مهمة على طريق الشفاء مُحركاً إيمان المريض بسلامة العلاج ، لأنه يدخل إلى الحمام فلا يتبين مصدراً للماء ، لكنه ما يكاد يتوجه بالدعاء إلى إله الشفاء حتى يبدأ الماء في الانسياب نحوه منبثقاً من المرمر وكأنما استجاب الإله لدعائه .

ومن أهم المدن اليونانية في هذا العصر « مدينة بريين » حيث جرت في موقعها حفريات واسعة قام بها الألمانيان فيغاند ، وشرادر ، وكان من نتائجها أن ظهرت تفاصيل تخطيطاتها وأحيائها المختلفة ، كما توضحت كيفية اتصالها ببعضها ، وتبين أن سكانها لم يكونوا يزيدون على أربعة آلاف أو خمسة آلاف نسمة ، ويظهر أن السكان الأوائل القاطنين في المنطقة التي بنيت فيها ، كانوا يسكنون في سهل نهر « المياندر » ، غير أن هذا النهر كان يغير مجراه دائماً فاضطروا نحو منتصف القرن الرابع ق.م للانتقال إلى الجنوب ، والإقامة على سلسلة من التلال والأراضي المرتفعة التي تهيمن على السهل ، وهذه المنطقة الجديدة ذات تضاريس متعددة ، ولا تصلح للشوارع المستقيمة،

ومع ذلك استطاع مهندس المدينة الجديدة أن ينشئ شوارعها على شكل رقعة الشطرنج ، وأن يجعل العدد التي تتجه منها من الشرق إلى الغرب ثمانية ومتوازية فيما بينها ومتعالية فوق بعضها ، أما الشوارع الشمالية الجنوبية فقد جعلت على شكل الأدراج ماعدا شارعاً رئيسياً فيها ، شُقَّ بين الشوارع الأربعة الأولى الشرقية - الغربية دون أن يكون انحداره شديداً .

أما أكروبول المدينة فهو في أعلى الجبل ويشرف على كل هذه الشوارع... ويعود السبب الذي دعا المهندس إلى جعلها على هذا الشكل أن حركة السير لم تكن شديدة بين الشمال والجنوب ، وأن المبادلات التجارية في هذه الجهة لم تكن ذات أهمية ، إذ إن القوافل كانت تأتي إلى المدينة من الجهة الشرقية كما أن المدينة كانت متصلة بالبحر من الجهة الغربية ، وهو ما أكدته المصادر .

**« الإسكندرية » :**

لقد كانت الحضارة الإغريقية حضارة مزدهرة مما دفع الملوك الهلنيستيين إلى جعلها سنداً وعضداً وأن ينشئوا لهم أكبر عدد ممكن من مراكز الاستيطان الإغريقية ، فقد كان من شأن إنشاء كل هذه المراكز تحقيق عدة أهداف حيوية ، فهي من ناحية تعطي دولتهم طابعاً هللينياً ، ومن ناحية أخرى تهيئ البيئة التي تُمكّن أعوانهم الرئيسيين من حكم الإمبراطورية والنهوض بها ، ومن ممارسة وجوه نشاطهم وألوان الحياة التي ألفوها ، وفي الوقت نفسه تحميهم من غائلة الذوبان في المجتمعات الشرقية ، ومن ناحية ثالثة تكون مراكز الاستيطان الإغريقية مراكز إشعاع للحضارة الإغريقية تقوم بصبغ عدد كبير من الأهالي المحليين بالصبغة الإغريقية ، وتصبح الحضارة الإغريقية عاملاً للوحدة والتماسك بين العناصر المتعددة التي احتوتها الممالك الهلينيستية ، وبصورة خاصة أراضي الإمبراطورية السلوقية الشاسعة ولكن تأثير الحضارة الشرقية كان قوياً عليهم وواضحاً وخاصة في مجال البناء .

قام البطالمة بتشييد عدد كبير من المنشآت العمرانية في مصر وأشهر أعمالهم ، إصلاح القناة التي أنشأها « داريوس الأول » بين النيل والبحر الأحمر عن طريق البحيرات الشرقية ، وتجفيف بحيرة « قارون » لجعل الأراضي التي تجاورها صالحة

للزراعة ، وإقامة عدد من القرى هناك على مخططات منتظمة ، وحفر عدد من الآبار ، وتشييد عدد من الحصون على الطريق بين « كوتبوس والبحر الأحمر » غير أن أهم الأعمال التي قاموا بها إتمام بناء مدينة الإسكندرية التي بدأها الإسكندر المقدوني وأطلق عليها اسمه ، وقرر بناءها عام ٣٣١ق.م أثناء مروره بمصر وكانت قرية قديمة تدعى « رهاكوتس » بين البحر المتوسط ، وبحيرة مريوط ، ولم تلبث المدينة الجديدة حتى أصبحت ذات شهرة وتعادل في شهرتها مدينة « بابل » قبل عدة قرون ، وأصبح مخططها يحتذى في إنشاء المدن الجديدة ، وغدت أكبر مدينة في العالم الهيلنستي نحو سنة ٢٠٠ ق.م ، وبلغ عدد سكانها المليون نسمة في عصر أوغسطس [١٤] .

يذكر أحد النصوص القديمة أن الإسكندرية هي الدنيا ، وأن العالم كله هو أرض تابعة لها ، وأن بقية المدن ما هي إلا قرى بالنسبة لها... ويتحدث «كالليكلسن» عن غناها وثرواتها العظيمة ، ومواكب الأعياد التي كانت تخترق شوارعها في عهد بطليموس الثاني .

ويتحدث المؤرخ الإغريقي والجغرافي « استرابون » عن انتظام شوارعها ، واتساعها ولاسيما عن شارع « كانوب » الذي يقطعها من طرف إلى آخر ، ويبلغ عرضه ١٠٠قدم... ويروي « ديودور » عن هذا الشارع إن طوله كان يبلغ ٧,٥كم وهو « شارع منظم الآن » وإنه كان محاطاً بالأروقة ، وتقطعه شوارع عمودية عليه ، وقد كانت محاطة بأسوار ضخمة يبلغ طولها ١٦كم تقريباً ، وتحوي عدداً كبيراً من المعابد والأبنية الضخمة... أما المهندس دينوكراتس الذي خططها وكان من جزيرة رودوس فهو ذو عبقرية ، ومغرم بتنفيذ الأعمال العظيمة ، حيث ينسب إليه أنه أراد أن ينحت الجبال .

وقد عرض هذا المهندس على الإسكندر أن ينحت له تمثالاً هائلاً في كتلة جبل الآتوس ، ويمثله وهو ممسك بيده الواحدة مدينة ، وبيده الأخرى كأساً ينحدر ماؤها في البحر ، وكل هذه النصوص إنما تدل على عظمة الجهود العمرانية وكثرتها التي بذلت في إنشاء الإسكندرية وغيرها من المدن في ذلك العصر .

---

(١٤) عادل عبد الحق – سليم – المرجع السابق – ص١٧٥-١٧٧.

وعن تخطيطات الإسكندرية لم يعرف شيء قبل الحفريات التي قام بها « محمود بك الفلكي عام ١٨٨٦م » والتي أظهرت المدينة القديمة ذات التخطيط المنتظم ، وتبين فيها سبعة شوارع ، تتجه من الشرق إلى الغرب وتتقاطع بزوايا قائمة مع شوارع أخرى عمودية عليها عددها ثلاثون شارعاً ، وتتجه من الشمال إلى الجنوب .

وقد انتقد بعض العلماء الأوربيين هذه النتائج العلمية التي توصل إليها الباحث العربي ، ولكنها صحيحة على الرغم مما ورد فيها من بعض الأخطاء في عدد الشوارع وعرضها ، وتدلنا على أن مدينة الإسكندرية كانت على شكل رقعة شطرنج وأنه كان يتقاطع في مركزها شارعان كبيران أعرض من غيرهما من الشوارع .

فإن دور الإسكندرية في العالم القديم كان مركزاً إدارياً كبيراً ، وأول مرفأ تجاري على البحر المتوسط ، ويذكر المؤرخ « اريان » أن الإسكندر طلب أن يعين فيها قبل كل شيء الحي الملكي والساحة العامة « الآجورة » ... وأغلب الظن أن موقع هذه الساحة كان على ساحل البحر بين المرفأين الشرقي والغربي ، ويحتمل أن يكون المهندس دينوكراتس قد جعل لها ساحة عامة ثانية عند ملتقى الشارعين الرئيسيين .

وقد قسمت الإسكندرية إلى خمسة أحياء سُمي كل منها بحرف من أحرف الألف باء الأولى ، وأجمل هذه الأحياء الحي الملكي « البروكيون » كان يقع شمالي شارع كانوب ، ويحوي القصور الملكية التي بنيت بين الحدائق الغناء على مرتفع صغير يشرف على البحر ، ويؤلف مدينة في قلب مدينة ، ويضم المتحف والمسرح والمكتبة الكبرى قبور البطالمة والمدفن الشهير الذي بناه بطليموس إلى الإسكندر ، بعد نقل رفاته من منفيس ، وكان يحج الناس إليها من أطراف العالم اليوناني ، وفي جنوب شارع كانوب كان يوجد « السيما » وحديقة « بانيون » التي كانت مسالكها تصعد على شكل حلزوني حول تل « كوم الديك الحالي » والملعب ، كما كان يوجد معبد الآلهة « سرابيس » الذي بناه بطليوس فيلوباتور ٢٢١-٢٠٣ق.م ، على الطريق الذي يسير من مركز المدينة إلى غربها ، ويضم الحي الجنوبي الغربي القرية المصرية القديمة « رهاكوتيس » التي يوجد عليها حالياً عمود « ديوكليسان » والتي بني فيها معبد سيرابيس الكبير .

أما مرفأ المدينة فقد نشأ بعد وصل جزيرة « فاروس » بالساحل بوساطة سد طوله ١٢٥٠ متراً ، ويتألف من مرفأين هما : المرفأ الشرقي أو المرفأ الكبير الواقع بين رأس لوكياس والجهة الشرقية من فاروس حيث أقيمت المنارة المشهورة التي بناها المهندس « سوستراث » وهو من مدينة « كفيدس » نحو سنة ٢٨٠ق.م والتي عدت من عجائب العالم السبع .

وليس بالإمكان تتبع نتائج التنقيبات التي أجريت وتجري في بعض مناطق الإسكندرية ولا حتى تتبع أهم نقاطها الرئيسية لكثرتها وتشعب الآراء حولها... وعلى ساحل الإسكندرية وجد مرفأ الملوك في قاعدة رأس لوكياس وهو مرفأ صغير ، كما توجد عدة أبنية شهيرة منها معبد الإله « بوزايدون » ومعبد الربة ايزيس والربة بانديس ، ومخازن ومصانع مختلفة ، أما المرفأ الغربي المسمى « الأونوستوس » يقع مدخله غربي فاروس ، ومخصص للسفن الحربية .

وهناك مرفأ داخلي يقع على بحيرة مريوط تنتهي إليه السفن التي كانت تحمل البضائع الواردة على طريق نهر النيل ، ويقال أنه كان أكثر أهمية ، ويرسو فيه أسطول بطليموس الثاني الذي كان يتألف من مراكب كثيرة ، وهناك كانت تقوم دارة فخمة بناها بطليموس الرابع على أخشاب عائمة « عوامة » .

وكانت توجد مكاتب الإدارة في أبنية ضخمة تقع وسط المدينة ، حيث وجدت مخازن الحبوب والزيوت ، والمحكمة... أما الملعب وساحة سباق الخيل والعربات فقد كانا خارج باب المدينة الشرقي ، والحوانيت التجارية كانت تحيط بالشارع المركزي كما أن البيوت في الإسكندرية كانت ذات عدة طوابق .

**« سلوقية دجلة » :**

وهي أول عاصمة اتخذها سلوقس مؤسس الإمبراطورية السلوقية ، وتشير المصادر أنه بعد عودة سلوقس من مصر ونجاحه في دعم سيطرته على الهضبة الإيرانية ووادي الفرات بادر بين عامي ٣١٢-٣١٠ق.م إلى إنشاء عاصمته الأولى ، واختار لها أحد المواقع المهمة بالقرب من عاصمة الإسكندر الشرقية بابل ، ولم يكن هذا الموقع على ذات نهر دجلة الذي انحرف مجراه القديم عن مجراه اليوم حيث توجد أطلال

المدينة السلوقية ، بل كان على بحيرة طبيعية كوَّنها النهر قديماً ، وعمق المياه في البحيرة هيأ للمدينة الجديدة موانئ تستطيع استقبال السفن لنهر دجلة مما أكسبها أهمية تجارية واستراتيجية ممتازة.(١٥)

« سلوقية بيرية » :

وتقع شمالي مصب نهر العاصي وغربي إنطاكية عند سفح جبل كاسيوس « جبل موسى حالياً » المطل على خليج السويدية على الساحل السوري ، ويذكر المؤرخان « بلينيوس ومالالاس » أن سلوقس قام بإنشاء المدينة منذ عام ٣٠٠ق.م وحملت اسمه في تلك المنطقة... وتدل أطلال المدينة وآثارها على أن مساكنها أقيمت على منحدرات جبلية على شكل أرصفة تنحدر نحو البحر ، وأنه كان يحد المدينة شمالاً واد ضيق ، وتشقها شوارع وطرق لها سلالم حجرية ، من ناحية أخرى أن هذه المدينة السلوقية كانت الوحيدة التي يعتقد أنها لم تخطط وفقاً للنظام الشبكي الذي ينسب إلى هيبوداموس ، وذلك فيما يبدو لعدم ملاءمة طبيعة موقع هذه المدينة لتطبيق مثل هذا النظام .

وتشير أعمال الحفريات التي قامت بها بعثة جامعة برنستون الأمريكية أن هذه المدينة كانت محصنة ضد أخطار الفيضان والغزوات بخنادق وأنفاق رائعة التنظيم... وباستثناء ما يذكره ابيانوس عن معبد « نيكاتوريون » الذي أقامه « انطيوخس الأول» لدفن والده ، فلعل أهم ما كشفت عنه أعمال التنقيب من بقايا المباني العامة كانت أساسات معبد دوري يعتقد أنه أنشئ في صدر العصر السلوقي ، وذلك على أساس أن البعثة عثرت بين جدران هذه الأساسات على تمثال صغير يمثل « ايزيس في شكل أفروديت » وعلى أن سلوقس الثاني هو الذي أدخل المذاهب الدينية المصرية إلى المدينة [ولكن هذا الرأي مثار جدل كبير لأن صورة ايزيس لم تظهر على النقود السلوقية لأول مرة إلا في عهد انطيوخس الرابع عام ١٦٨] .

« أفاميا » :

تقع هذه المدينة في الشمال الغربي من مدينة حماة على بعد ٦٠كم ، حسب

---

(١٥) العابد - مفيد - الآثار الكلاسيكية الإغريقية - دمشق - ١٩٨١ - ص١١٩.

إحصاء سنة ٦-٧ ميلادي كان عدد سكانها ١١٧ ألف رجل ، ومساحتها بلغت ٢٥٠ هكتاراً ، يمر بالقرب منها وإلى الغرب نهر العاصي على بعد نحو ثلاثة كيلومترات ، وتعرف خرائبها التي دمرت بفعل الزلازل والغزوات باسم « قلعة المضيق» ، وكان الناس يشربون من قناة ثبت أخيراً أنها تأتيها من منطقة السلمية وتوزع على أحيائها ومساكنها عبر أحدث الشبكات المائية في ذلك العصر وخاصة في الفترة الرومانية فيما بعد .

يذكر بعض المؤرخين أن موقع المدينة كانت تشغله من قبل قرية محلية تدعى « فارناكه » وأن الإسكندر المقدوني أقام على موقع البلدة القديمة مستعمرة عسكرية لقدامى المحاربين المقدونيين دعيت « بيلا » على اسم العاصمة المقدونية ، وذلك بعد معركة ايسوس عام ٣٣٣ ق.م ... وقد أعاد سلوقس نيكاتور بعد معركة ايبسوس عام ٣٠١ق.م تأسيس المدينة ودعاها أفاميا باسم زوجته الفارسية ، وظل اسمها حتى اليوم أفاميا ، وسلوقس يعد مؤسس الدولة السلوقية في بلاد الشام ، ولأهمية هذه المدينة ولموقعها الاستراتيجي والحربي على طريق القوافل ، وضع سلوقس فيها ٣٠٠ جواد و٣٠,٠٠٠ فرس و٥٠٠ فيل وجعل فيها إسطبلات للفيلة والخيول ، ويبدو أن السبب الرئيسي لجعل هذه المدينة مركزاً لإقامة هذه الحيوانات هو وجود الكثير من السهول والمراعي بالقرب من المدينة مما كان يُسهل إطعام ذلك الحشد الكبير من الحيوانات ، إضافة لتوفر الماء بشكل كبير .

واتسعت المدينة في العهد البيزنطي وأصبحت تضم عدداً من المباني الدينية والمدنية من أشهرها الكاتدرائية مع مجموعة قصور ذات الأرضيات الفسيفسائية الرائعة الجمال ، ومن أهمها قصر الحاكم « تريكلينيوس » .

وفي منتصف القرن السادس ميلادي تعرضت أفاميا لغارات الفرس التي دمرت المدينة وقتلت سكانها ، كما أن الزلازل اللاحقة التي أصابتها أدت بشكل كبير إلى تهدم ما بقي منها.

وعند دخول أبي عبيدة بن الجراح إلى سورية عام ٦٣٨ ميلادي وجد الكثير من المدن مهدمة ومن بينها أفاميا فلم يعمرها واكتفى بحصنها « الأكروبول » قلعة المضيق الحالية ، أما في عهد الصليبيين استولى عليها تناكريد أمير أنطاكية عام ١١٠٦م ، وبقي

فيها إلى أن حررها نور الدين زنكي عام ١١٤٩م ، وبعد ذلك استولى عليها المماليك حتى دخلت في ظل النسيان .

لقد زارها العديد من الرحالة والمؤرخين ، إلى أن ظهرت مرة أخرى في القرن التاسع عشر ، وقد عمل في التنقيب عن آثارها العالمان البلجيكيان فرانز كومان ومايانس ، عام ١٩٣٠-١٩٣٥ ، وتابعت البعثة عملها في عام ١٩٦٥-١٩٦٨ ، وتتابع المديرية العامة للآثار والمتاحف في سوريا العمل حتى يومنا هذا مع « جان بالتي« حيث كشفت البعثات الأثرية عن المسرح الروماني ، والسور ، وبعض اللوحات الفسيفسائية ، ولعل أهم الكشوف لبعثة الأستاذ مايانس كانت تلك الدقة المتناهية التي اتسمت بها شبكة توزيع المياه في المدينة ، إضافة إلى الكشف عن بعض أركان معبد الإله « زيوس بلوس » التي تعود عبادته للعصر السلوقي .

احتفظت أفاميا بأهميتها العسكرية والسياسية والإدارية ، وكانت تعج بالسكان، لذلك عمل الرومان على إحاطة المدينة بسور حجري متين يبلغ طوله ٧كم، بنوه على أنقاض السور الهلينستي ، ولهذا السور أربع بوابات رئيسية لم يبق منها قائماً إلا البوابة الشمالية ، ويخترق المدينة من الشمال إلى الجنوب شارع عظيم وطويل ، وتقوم على جانبيه أبنية عامة كثيرة منها « الحوانيت والمعابد ، والحمام العام ، والكنائس ، وسبيل الماء » .

ويتقاطع الشارع الطويل مع شوارع فرعية كثيرة على شكل رقعة شطرنج ، كما يتفرع عن هذا الشارع الفوروم « السوق » الذي أنشئ فوق الأجورة الهلينستية، مكان تجمع الناس لقضاء حاجاتهم الضرورية ، والمسلية في الفترة الإغريقية الهلينستية .

في هذا المسرح الروماني الذي يعود لعصر الإمبراطور(١٦) « سبتيموس سيفيروس« (المنحدر من أصل عربي وزوجته جوليا دومينا حاكمة مدينة حمص) ويعد من أكبر المسارح الرومانية في العالم ، ويقع المسرح غرب المدينة ، وساحته فسيحة ذات طبقات متعددة حيث كان المشاهدون ينظرون منه إلى القلعة .

---

(١٦) روسي - بيير - المرجع السابق - ص١٩٣-٢١٠.

الشارع الرئيسي يبلغ طوله ١٨٥٠م ، يضاهي شارع « الشانزليزيه في باريس » حالياً وهو يعادله تماماً في الطول والعرض مع الأرصفة والمحلات على الطرفين ، فشارع أفاميا يضاهي الشوارع الرئيسية الحديثة في القرن العشرين بل يزيد عليها بتلك الأعمدة الشامخة في ارتفاعها وتيجانها المزخرفة على الطراز اليوناني الكورنثي الموجودة على طرفي الشارع ، إضافة إلى الشارع الرئيسي الظاهر للعيان وعلى جانبيه صفان متقابلان من الأعمدة ، ولاتزال هذه الأعمدة وبعض أبدانها شاهقة على غرار أعمدة تدمر في وسط بعضها أفاريز كانت تحمل تماثيل بعض الشخصيات البارزة في عهود الرومان ، مما يدلنا على عناية الرومان بعمران أفاميا وازدهارها ، إضافة للشارع كانت هناك خمسة عشر شارعاً ثانوياً تتعامد معه .

وتقوم الآن عمليات ترميم تمَّ إنجاز القسم الكبير منها من قبل المديرية العامة للآثار والمتاحف في سورية حيث تم إعادة بناء ما يزيد عن ٤٠٠ عمود من أعمدة الشارع الرئيسي البالغة ١٢٠٠ عمود ، فضلاً عن واجهة بناء مهم لعله معبد ، كما تم إعادة بناء مجموعة من الحوانيت الواقعة على جانبي الشارع... وأصبح الآن يقصد مدينة أفاميا الكثير من الزائرين بعد أن كانت مهجورة ، وأصبح الزائر الآن يطوف حول هذه المدينة ويسير في شارعها العظيم ذي الأعمدة ويدهش بعظمة هذه العمارة وجمال طرازها وروعة زخرفتها وجمال تيجانها ورشاقة أعمدتها وتنوع أشكالها .

**« دورا يوروبوس » :**

تقع هذه المدينة شمال شرقي البادية السورية على الشاطئ الأيمن لنهر الفرات في منطقة دعاها الإغريق « بارابوتاميه » ، وهجرت منذ زمن بعيد ولم يبق منها إلا أطلال ، يطلق عليها اسم القرية القريبة منها « الصالحية على نهر الفرات » ... ولا يعرف الكثير عن دورا يوروبوس قبل الفترة الإغريقية باستثناء ما يذكره بعض المؤرخين من أنه كان يقوم على موقعها قرية محلية قديمة تدعى « دورا أو دورو » .

ويعتقد أنه قد بُدأ بإنشاء هذه المستعمرة التي تطورت إلى مدينة مثلها مثل الكثير من مثيلاتها نحو عام ٣٠٠ ق.م ، وبنيت بتكليف من سلوقس الأول ، وأطلق عليها

اسم يورروبوس تخليداً لذكرى مسقط رأس سلوقس ، وكانت الأغلبية العظمى من سكانها من رفاق سلوقس في السلاح... وأجريت في المدينة تنقيبات منتظمة من عام ١٩٢٨-١٩٣٧ قامت بها بعثة من جامعة « بل » وبعثة من الأكاديمية الفرنسية للنقوش والآداب ، وكانت نتائجها ضعيفة بالنسبة للفترة الهلينستية ومعظم مكتشفاتها تعود للفترتين البارثية والرومانية ، وبينت الحفريات أن المدينة أو المستعمرة قد تأسست حسب المخطط الشبكي المعروف « رقعة الشطرنج » وتألفت من شارعين رئيسين يخترقان المدينة من الشمال إلى الجنوب ، ويتقاطعان عمودياً مع شارعين رئيسيين آخرين ، وتقطع هذه الشوارع الأربعة شوارع جانبية ضيقة مُشكّلة جزر المساكن والمعابد والحمامات ، وقد كشفت الحفريات عن عدد من المعابد الإغريقية مثل معبد زيوس وأبوللو وارتميس ، ومعابد شرقية مثل معبد أدونيس ، وكنيسة مسيحية .

أما عن تخطيط المدن بشكل عام في العصر الهلنيستي ، فمن المصادر القديمة وأعمال الحفريات والتنقيب عن الآثار في أكثر المدن الهلينستية التي بنيت أو أعيد بناؤها في هذا العصر ، يمكننا أن نلاحظ ما يلي :

١- بناء حي جديد أو مدينة تجاور إحدى المدن المحلية القديمة مثال ذلك دمشق، وحلب اللتين أنشئ في كل منهما حي حديث حسب المواصفات العمرانية الحديثة سكنه الإغريق وأعطى بوجوده المدينة طابعاً إغريقياً لدرجة أطلق على دمشق اسم « دمترياس » أو « ارسنوى » على نهر الأولون « بردى » وأطلق على حلب اسم « بيرويه » .

٢- بناء مدن حديثة كاملة فوق قرى أو مدن محلية صغيرة على نحو ما جرى مثلاً في أنطاكية وسلوقية وأفاميا .

ويبدو أنه في البداية من الصعب الحديث تفصيلاً عن تخطيط المدن التي أنشأها الإسكندر أو سلوقس داخل امبراطوريته ، وخاصة تلك المدن التي استمرت مزدهرة ومأهولة حتى العصر الحاضر ، أو لفترة طويلة بعد إنشائها وهذه الحال في معظم المدن إن لم تكن في المدن السلوقية كلها ، وذلك بسبب التغيير الكبير الذي طرأ على معالم هذه المدن خلال العصور المتتالية .

ولكن بقاء دورايوروبوس تحت الرمال التي حفظتها ، وأعمال الحفر الحديثة في أفاميا ، وبعض المصادر الوسيطة ودراسات الباحثين المحدثين التي أشارت أو استنتجت بعض الشواهد من مدن أخرى ، قد ساعدتها على معرفة المخطط السائد في ذلك العصر ، حيث توحي القرائن أن الإسكندر وخلفائه السلوقيين ممن تابعوا نشاطه في بناء المدن قد اتبعوا النظام الشبكي « رقعة الشطرنج » الهبودامي في تخطيط كل من مدنهم وأحيائهم الجديدة ويبدو أنه بالرغم من تحذير أرسطو بعدم استخدام التخطيط المنتظم لأسباب دفاعية ، شاع هذا التخطيط في العصر الهلينستي لعدة أسباب أهمها :

- أنه يوافق الذوق الإغريقي المغرم بالتناسق والتناظر وخداع النظر باحتوائه الأعمدة والأروقة والأفاريز .
- أنه من السهل تطبيق هذا النظام مما يساعد على توسيع رقعة المدينة دون إخلال بشكلها العام ، لأن هذا التوسع لا يقتضي أكثر من إضافة وحدات سكنية جديدة على امتداد الشارع المستقيم المتقاطع مع الآخرين عمودياً وهذا ما حدث في أنطاكية حينما أجبرت زيادة السكان « الملك سوقس الثاني » ثم « انطيوخس الرابع » على إضافة حي ثالث ورابع ، وقد حدث أيضاً في المدن الهلنيستية مثل دمشق التي أضيف إلى حيِّها الشبكي الجديد حي آخر لإقامة مهاجرين جدد من الأنباط .
- أنه يساعد على تحديد أنسب الاتجاهات الاستفادة من الشمس شتاء واتقائها صيفاً مع استقبال الرياح التي تخفف من شدة الحر ... ولعل اتباع النظام الشبكي في مدينة عالمية مثل الإسكندرية وما تبع ذلك من انتشار هذا النظام له أثر كبير في توجيه رغبة سلوقس وخلفائه إلى بناء مدن تماثل أو تنافس الإسكندرية جمالاً وعظمة ، لذلك نرى أن السلوقيين بصورة خاصة اتبعوا هذا النظام في كل مدنهم بل وفي مستعمراتهم باستثناء سلوقية بيريه ، ولئن اختلفت المدن الهلنيستية عن بعضها بعضاً من حيث تخطيطها وفقاً للنظام الشبكي إلا أن معظمها تماثلت من حيث شمولها على المعالم التالية:

١- **الأكروبول** : كان يبنى في معظم المدن الهلنيستية قلعة عسكرية داخل السور ، يعتمد عليها المسؤول عن المدينة في حفاظه على الأمن ، ويلجأ إليها المواطنون

في حالة سقوط المدينة... وكانت القلعة تقام عادة على مرتفع يشرف على المدينة ، ونجدها ظاهرة في كل من أفاميا ودورا وحلب .

٢- **السور** : كانت المدن الهلنيستية قد أنشأت وسط السكان الغرباء ، فقد تهدد كما ذكرت سابقاً سلامة المدينة ، فقد أقيم السور لتأمين هذه السلامة ، وقد استمر اتباع هذه الوسيلة في العصر الهلنيستي مع ملاحظة التحسينات التي أدخلت على الأسوار بشكل يتناسب مع التقدم العظيم في أجهزة الحصار التي يرجع الفضل في اعتمادها إلى « ديادس » مهندس الإسكندرية ، وكذلك إلى الملك « دمتريوس » ... وقد لعبت طبيعة الأرض دوراً أساسياً في شكل هذا السور مما أفضى إلى اختلاف هذا الشكل من مدينة إلى أخرى من المدن الهلنيستية فنجده « خماسياً في دورايوروبوس » وشبه منحرف في أفاميا ، ومربعاً في بيرويه ، ومستطيلاً في دمشق ، ورغم هذه الاختلافات في الشكل وعدد الأضلاع فإنه من الواضح أن هذه الأسوار جميعاً تتفق في أنها عبارة عن أشكال هندسية تتألف من أضلاع مستقيمة شأنها في ذلك شأن أسوار « أنطاكية » وكان عرض السور يتفاوت بين ١١٢-١٣٠سم وأحياناً في دورا أكثر سماكة عند القاعدة منه في الأعلى ، وكان السور يبنى عادة بقطع حجرية ضخمة وخاصة في جزئه السفلي .

٣ - **الشوارع** : يوجد في كل مدينة على الأقل شارعان رئيسيان متعامدان ينتهيان عادة إلى أبواب المدينة الرئيسية ويتميزان بما على جانبيهما من أروقة وأعمدة ، وعرض الشارع في المدن السلوقية بصورة خاصة يتراوح بين ٣-٩ أمتار حسب أهمية الشارع ، وبعض هذه المدن مثل الإسكندرية ترصف الشوارع بالحجارة تضيئها ليلاً ولما كان السلوقيون يرغبون بأن مدنهم لا تقل جمالاً وعظمة عن البطالمة فلا نستبعد وجود ذلك في شوارع مدنهم « سلوقية دجلة وبيريه وغيرها من المدن » ... وبما أن النظام الشبكي في شوارعه المستقيمة المتوازية التي يتقاطع بعضها مع بعض في زوايا قائمة ، ترتب على ذلك انقسام المدينة إلى مجموعات من الأبنية كأنها جزر وهو الاسم الذي أطلقه الرومان عليها فيما بعد ، ويذكر « سوفاجيه » إن أبعاد الجزر في المدن السلوقية الرئيسية بلغت ١١٢×٥٨ متراً في أنطاكية و١١٢×٥٧ في لاوداكية و١٠٠×٥٠ متراً في أفاميا ، و١٠٠×٤٦ متراً في حلب و١٠٠×٤٠ متراً في

دورايوربوس ، نستنتج من ذلـك أن أبعـاد الجـزر الـتي تكـاد تكـون متقاربـة في بعـض الأحيان ، على أنه دليل أن المدن السلوقية الرئيسية قد أنشئت في عصر واحد هو عصر سلوقس الأول .

٤- **الأجورة « الساحة العامة »** : هي العنصر الأساسي في المدن الإغريقية ، وقلما خلت منها مدينة ، فقد كانت مركز مختلف النشاطات الإغريقية ، ولا شـك في أن الشرق لم يعرف الساحة العامة بوصفها عنصـراً مسـتقلاً قائمـاً بذاتـه لـه مثـل هـذه الأهمية إلا في العصر الهلنيستي ، اختلفت مساحة الأجورة مـن مدينـة لأخـرى حسـب المساحة المتوفرة وعدد سكان المدينة... فقد بلغـت مسـاحة الأجـورة في دمشـق ثمـاني جزر ... وفي حلب ثلاث وفي دورا ثمان ، ويبدو أن ازدحام السـاحة العامـة في بعـض المدن كان يؤدي إلى اتخاذ الأروقة مراكز أخرى مساعدة لتخفيف حدته في الأجـورة ، أو إلى إنشاء ساحة عامة أخرى ، تبدو هذه الظاهرة واضحة في أنطاكية ، حينما ترتب عن اكتظاظ المدينة أن انطيوخس الرابع أنشأ أجورة جديدة أسوة بما حدث في مدينة « ملطية وبرجامون وبيرايوس » اللواتي تأثرن فيما يبدو بما أوصى بـه أرسـطو مـن قبـل بضرورة احتـواء كـل مدينـة أجورتـين في موقعـين مختلفـين ، تخصـص إحداهـا لألـوان النشاط السياسي والثقافي والأخرى للتجارة .

٥ – **المنـازل** : مـن خـلال نتـائج أعمـال الحفريـات والتنقيـب عـن الآثـار ، أوضحت المعلومات التي قدمتها بعثة الأستاذ كومونت ١٩٢٢ وبعثة جامعة بل ١٩٢٩ في دورا يوروبوس بأن هناك منزلين متشابهين لكـل منهمـا بـاب خـارجي يفتـح علـى دهليز ضيق يؤدي إلى غرفتين ويقع إلى جانب الدهليز فناء خارجي تحيط به عدة غرف ، وقد وجدت بين أطلال المنزلين بعض الأدوات المنزلية من فخـار وبرونـز وقطـع مـن الزجاج والميكـا ، نـوع شـفاف مـن المـواد المستعملة لتغطيـة النوافـذ ممـا أتـاح للبعثـة الافتراض بأن الغرف كانت تضاء من خلال الفتحات التي تطل على الفناء .

وقـد تفـاوتت أشـكال المنـازل في المـدن الهلنيسـتية حسـب مـواد البنـاء المتوفـرة ومستلزمات المناخ وحالة السكان المادية ، ولم يمنع ذلك بعض الميسـورين والدولـة مـن بنـاء قصـور أو منـازل خاصـة تسـتخدم فيهـا مـواد بنـاء غـير متوفـرة كمـا جـرى في

« الإسكندرية » حيث قيل عنها إنها لا يمكن أن ينال منها الحريق لعدم احتوائها مباني خشبية ، ولما كان الحصول على الأحجار والرخام بشكل خاص أمراً صعباً فقد أدى ذلك إلى ابتكار عملية « التلبيس » وهي إكساء الجدران الداخلية بلوحات رقيقة من الرخام أو طلاء الجدران بألوان الرخام المعروفة...

وفي المدن التي لم تكن مواقعها تسمح بوجود أي متسع جانبي من الأرض كما في « صور وجزيرة أرواد » وكذلك في المدن التي ضاقت بأسوارها كما في الإسكندرية كانت تنمو عمودياً وتنتشر البيوت بارتفاع عدة طوابق إلى أعلى .

٦- **المعابد** : إن العناية بمعابد الآلهة كانت محور تنافس بين الملوك ، خاصة وأن معظم الملوك قد عُبدوا في مدنهم كآلهة مدة طويلة من الزمن ، والأمر الآخر هو أن الملوك الهلنيستين أباحوا لكل رعاياهم حرية العبادة وإقامة الشعائر الدينية للآلهة التي يعبدونها ، وليس هناك من وصف لتصميم أو مظهر أي معبد بناه ملك من الملوك الهلنيستيين ، وإن كانت بعض المصادر تطالعنا بأسماء بعضها مثل « معبد نيكاتوريون » الذي بناه انطيوخس الأول في سلوقية بيريه لدفن والده ، ومعبد « زيوس بوتيايوس » الذي شيده سلوقس نفسه في أنطاكية ، ومعبد « ارتاجاتيس » في هيرابوليس ، منبج الحالية ، الذي أعاد سلوقس بناءه باسم زوجته « استراتونيكي » ومعبد « السرابيوم» العظيم في الإسكندرية ، ومعبد زيوس الذي ذكرناه في مدينة برجامون ، ومعبد زيوس الأولمبي في أثينا ومعبد « أبوللو » بالقرب من ملطية ، ومعبد ارتميس وغيرها من المعابد في صقلية وجنوب إيطاليا وشمال بلاد اليونان .

٧- **المسرح** : أصبح المسرح في الحضارة الهلنيستية عنصراً ضرورياً من عناصر الحياة في كل مدينة من مدن العصر الهلنيستي ، ولكن من المؤسف أن كل المسارح المكتشفة في معظم المدن السلوقية والبطلمية يعود تاريخها إلى العصر الروماني ، على الرغم من أن وجود المسرح في المدن الإغريقية والسلوقية كان أمراً ضرورياً يكاد يساوي في أهميته الأجورة وعدم العثور حتى الآن على مسرح يعود إلى العصر السلوقي أمر غريب .

ويعتقد العلماء المهتمون بهذه القضية بأن تطور المسرح في العصر الهلنيستي كان محدوداً جداً قبل العصر الروماني ، وفي رأي بعض الباحثين أنه من الصعب الاعتقاد بأنه لم توجد مسارح من العصر الهلنيستي في المدن السلوقية والبطلمية ، وكذلك يتساءلون هل كانت المسارح السلوقية تقام من الخشب؟ أم تبنى من الحجر ؟ إلا أنهم لا يستطيعون ترجيح أحد الرأيين!!... لأن المسارح الإغريقية أثبتت فشلها في بلاد الإغريق ، سيما أنه لم يكشف عن مسرح واحد في الإسكندرية ، ونعلم أن أول مسرح حجري أقيم في روما هو مسرح بومبي الذي افتتح في عام ٥٥ ق.م واستكمل عام ٥٢ ، فإلى أن تحسم نتائج أعمال الحفر والتنقيب هذه المسألة ، نرجح الرأي القائل بأن مسارح المدن السلوقية كانت تقام فعلاً من الخشب في العصر الهلنيستي ونستبعد فكرة أن المسارح الرومانية الحجرية التي كشف عنها في هذه المدن قد أقيمت على أنقاض مسارح حجرية تعود إلى العصر الهلنيستي ، لأن الرومان كانوا عادة لا يزيلون مسرحاً قديماً بأكمله بل كانوا يرممونه ويضيفون إليه ولو أن شيئاً من ذلك قد حدث لما غاب عن الباحثين .

٨ - المياه : بدأ الشرق معرفة طريقة تزويد المدن بالمياه عن طريق قنوات مرتفعة في العصر الهلنيستي ، وعلى الرغم من الغموض الذي يحيط بمشكلة كيفية تزويد المدن الهلنيستية بالمياه ، فإن بعض المصادر الأخرى وبعض المخلفات الأثرية قد ألقت بعض الضوء على هذه المشكلة فيما يخص المدن السلوقية... حيث يذكر « سوفاجيه » نقلاً عن ابن شداد : بأن باني مدينة « بيرويه - حلب » قد جلب إليها الماء العذب من ضواحيها وأوصله إلى مركز المدينة ، ويذكر « داوني » في كتابه أنطاكية القديمة أنه جاء في مخطوط عربي (مجهول المؤلف) أن سلوقس الأول قد بنى قناة لتزويد أنطاكية بالماء... ويستدل من أحد النقوش على أن قناة من القرن الثاني كانت تستخدم في تحويل المياه المتراكمة من أحد السيول إلى المدينة ، وعلى أن أنطيوخس الرابع هو الذي أنشأ هذه القناة عند بناء الحي الرابع في المدينة ، بيد أنه لا يعرف على وجه اليقين من هو الحاكم الذي قام بإنشاء قناة المياه الممتدة من بلدة السلمية حتى أفاميا وإن كان من الجائز أن الإسكندر أو انتيجونوس أو سلوقس هو صاحب الفضل في ذلك ... ورغم أن عملية توزيع المياه لكل بيت على انفراد كانت عملية نادرة

الحدوث وتأخرت حتى الفترة الرومانية في أنطاكية ، إلا أن كثيراً من شواهد تاريخ العصر الهلنيستي تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن المدن في العصر الهلنيستي شهدت تطوراً ملحوظاً في إيصال المياه وصرفها عن طريقي الانحدار أو الفتح ، ففي برجامون كانت منطقة التل في المدينة تزود بالمياه عن طريق ضخها لمسافة نحو ٣كم داخل أنابيب من المعدن تحت ضغط يعادل نحو ١٨ ضغطاً جوياً ، كما انتشرت الحمامات ، ودورات المياه العامة التي خبرنا عنها في برجامون لم تكن الوحيدة في مدن العصر ، كما أن القانون البرجامي الذي كان يوجب تغطية مجاري المياه المستعملة لم يكن أمراً انفردت به هذه المدينة أو أثينا .

٩ – **الأشجار** : من رسائل أبقراط الطبية عن « الهواء والماء والأماكن » وهو مؤلف وضع في معالم قانون الصحة العامة من حيث علاقتها بتخطيط المدن واختيار مواقعها قد ساهم في تبني فكرة توفير المياه النقية في المدن للشرب ، وغرس الأشجار وإقامة الحدائق للرياضة وتجديد روح الشباب ، وتوحي القرائن أن هذه الفكرة لم تصبح من القواعد الحضارية المعمول بها إلا بعد إنشاء المدن الهلنيستية حيث كانت الأشجار من أبرز معالم هذه المدن .

## ٤-٣- النحت الإغريقي في الفترة الهلنيستية :

أدت فتوحات فيليب والإسكندر المقدوني والإمارات التي أنشأها خلفاؤهما إلى توسيع نطاق العالم اليوناني ، وانتقل مركز الثقل السياسي إلى مصر وسورية ، ومن ثم ظهرت تيارات فنية جديدة تنشر الحضارة الهلنيستية في الإمبراطورية الشرقية بعد الاحتكاك بأهل الشرق وتقاليده ، وهذا التوسع أدى إلى تغيرات أساسية في مجال الفن ، وخاصة النحت واتجهت هذه التغيرات كافة إلى تحقيق المزيد من الواقعية في التصميم والحركة والتعبير في حصيلة الموضوعات التي عالجها الفنانون .

وقد رأينا أن الكثير من هذه التغيرات قد بدأها الفنان النحات ليسيبوس غير أنها تطورت إلى ما هو أبعد خلال القرنين التاليين ، وتركزت في تصوير مستويات متعددة لجسم الإنسان والتعبير بطلاقة عن حركة هذا الجسم ، والإفراط في إظهار نسيج الثياب وطياتها ، فضلاً عن التعمق في شخصية الإنسان وانفعالاته وتسجيل ذلك كله

بأسلوب طبيعي ، كانت الكلاسيكية قد كبتتها منذ تحررها من التيار الأيوني في أول القرن الخامس ق.م .

ويصف نيكوى كازانزاكس هذه المرحلة وصفاً دقيقاً في كتابه « تقرير إلى جريكو » بقوله : كما يحدث في كل زمان ومكان ما تكاد الواقعية تفرض سلطانها حتى تبدأ الحضارة في الأفول .

وهكذا كان الأمر في اليونان... وكما انتقل الفنانون من اللامبالاة في عملهم إلى قمة الإتقان والإبداع في « البارثينون » ، إلا أن الفنانين في العصر الهلنيستي تنحوا عن هذه القمة وبدا عدم الاكتراث في عملهم فتحولت العواطف الرقيقة إلى انفعالات وحشية ، وفقد الفرد قوى الانضباط فأسقط في يد الفنان الذي يضبط الغريزة المتزنة ، وعلت العاطفة وتأججت المشاعر وتدفقت الواقعية ، وغمر الوجوه توق إلى الغموض والأسى ، وغدت الرؤية الأسطورية المخيفة زخارف فقط ، وخلعت أفروديت ثوبها شأنها شأن بنات حواء ، وتراءى زيوس أنيقاً ماكراً... فبعد حروب البلوبونيز بدأت اليونان في التحلل ، وفقدت الإيمان بأرض الآباء ، وانتصر مبدأ اكتفاء الفرد بذاته ، ولم يعد بطل المسرحية هو الإله أو الشاب المثالي بل المواطن الثري ، وحلت الموهبة محل العبقرية ، ولكن ما لبث الذوق أن حل محل الموهبة وغدا الفن زاخراً بأشكال الأطفال والنساء والمشاهد الواقعية والرجال ما بين متوحشين ومتحضرين وأخذ الاهتمام يتزايد بتمثيل الصبايا والشيخوخة والتشوهات الخلقية والتباينات العنصرية وملامح الغضب والقنوط ونشوات الخمر والفجور مما لم تكن العصور السابقة تعيرها اهتماماً .

ولم يقتصر التطور التقني على أقاليم بعينها في العالم الهلنيستي الإغريقي ، بل انتشر في سائر أرجائه ويأتي على رأس أساليب هذا التطور أسلوب « السفوماتو » المتميز بالتجسيم الرقيق والتعبيرات الرصينة والانسياب في الانتقال من مستوى لآخر .

وقد ارتبط هذا الأسلوب بمدينة الإسكندرية حيث تم العثور على العديد من المنجزات الفنية التي اتبعت هذه التقنية في تنفيذها ، وثمة أسلوب آخر أشد حيوية ونشاطاً يكشف عن تباين واضح بين المستويات المختلفة ، ويصور مجموعات وثيقة

الصلة ببعضها بعضاً ، ويسجل الحركة والنشاط والتعبيرات المشحونة بالانفعال أطلق عليه اسم مملكة « برجامون » لأنه يتجلى أكثر ما يتجلى في التماثيل المهداة من ملوك مدينة برجامون .

وهناك أسلوب ثالث هو الأسلوب التقليدي الذي يمثل الوطن اليوناني نفسه وينطوي على تقاليد الماضي وموضوعاته ووضعياته وتكويناته العريقة ، كذلك كان هناك اتجاه نحو تصوير المشاهد النابضة بالحياة يتجلى في تصوير المناظر الطبيعية والرعوية .

وتصلح أمثال هذه التصنيفات لوصف الأنماط الفنية التي تظهر بين الحين والحين، ولكن هذه الأساليب لم تقتصر بأي حال على الإسكندرية وبرجامون أو الوطن الأم ، بل ظهرت في كل أرجاء العالم الإغريقي الهلنيستي « آسيا الصغرى رودوس أنطاكية والجزر اليونانية وشمال إفريقيا وجنوب إيطاليا » لأن الفنانين كانوا يرتحلون كما ذكرت إلى حيث يكلفون بأداء عمل ما ، وقد تنتهي بهم رحلاتهم إلى أطراف الإمبراطورية الشاسعة ، وهذا الوضع الذي أشار إليه المؤرخون القدامى ، فضلاً عن العبارات المنقوشة على الآثار يوضح تشابه الأساليب في المنجزات الفنية التي عثر عليها في أنحاء مختلفة من العالم الهلنيستي الإغريقي ، ومن ثم فلم تكن هناك مدارس معينة تنشأ في مناطق بذاتها بل الأحرى اتجاهات متعددة تطبع فن النحت الإغريقي الهلنيستي بوجه عام .

ولعل هذا هو أحد الأسباب التي يتعذر معها تحديد خط ثابت من التطور المتصل في منجزات النحت ، على أنه يمكن القول بوجه عام أن التقاليد الكلاسيكية للعصور السابقة كانت ماتزال وطيدة الأركان في أواخر القرن الرابع ق.م ، والنصف الأول من القرن الثالث ق.م ، مثال ذلك التمثال البرونزي الضخم للإلهة أثينا والذي عثر عليه في ميناء بيريه وهو بمتحف أثينا القومي حيث توقف البومة طائرها الأثير على يدها اليمنى بينما تمسك بيدها الأخرى رمحها وترسها ، على حين ظهرت الاتجاهات الواقعية الجارفة في النصف الثاني من القرن الثالث والنصف الأول من القرن الثاني ق.م ، ولم يكن بينها وبين تماثيل « تاناجرا » فروق واضحة برغم الجاذبية التي تنبعث من كليهما ، إذ أضحت الوضعيات المفعمة بالحيوية والحركة أكثر شيوعاً ، وإنها عبارة

عن تماثيل الآلهة وخاصة « أفروديت وإيروس وربة النصر نيكي » والأشخاص الواضحة الملامح ، ونلمس في وضعيات الأفراد في تشكيل ثيابهم مما يوحي بما يعانون في حياتهم اليومية من هموم .

وينسب إلى « ميرينا » تمثال فتاتين فوق أريكة في تكوين بديع ، وقد مالت كبراهما على الصغرى تنصت إلى ما تهمس لها به من أسرار ، ويلفت النظر الدور الذي تلعبه ثنايا الثياب ومكاسرها .

و لم تكن هذه المدينة الوحيدة التي تنتج هذه التماثيل الفخارية في العصر الهلنيستي، فقد عثر على مثيلها في طرسوس ، وبونتوس وأزمير وصقلية وجنوب إيطاليا وفي اليونان نفسها .

واستمرت النماذج التي أسفر عنها العصر الهلنيستي خلال العصر الروماني حتى أصبح من العسير أحياناً التمييز بينهما ، وإن كان التلاعب في تكوين الأشكال بعد خروجها من القوالب أمراً شائعاً خلال الفترة الرومانية .

ومن الوجهة التاريخية ينطوي الطراز البرجامي على فترتين هما : فترة مدرسة برجامون الأولى والثانية ، وإذ لم تكن الفترة التي تفصل بين المدرستين تتجاوز نصف قرن فمن الجائز أن يكون بعض الفنانين قد اشترك في مشروعات كل من المدرستين... وإذا كانت النسخ الأصلية المصنوعة من البرونز في عهد المدرسة الأولى قد اختفت وبقيت نماذجها الرخامية التي قام بصنعها فيما بعد الفنانون الهلنيستيين والرومان ، فقد أتاحت النتائج الباهرة التي حققتها التنقيبات الألمانية في القرن التاسع عشر الميلادي مشاهدة العديد من منجزات النحت من المدرسة الثانية في نسخها الأصلية .

وأهم أعمال المدرسة الأولى تحفتان من البرونز تتألف كل منهما من أشكال عدة، خلدت انتصارات أتالوس على المملكة السلوقية المجاورة ، وخلد الإنجاز الآخر انتصار أتالوس العظيم على قبائل الغال الغربية التي اكتسحت ما في طريقها في أوربا عبر البوسفور والدرنيل إلى المنطقة الواقعة شمال برجامون وحول أنقرة ، و لم يقنع أتالوس بإضفاء الشهرة على مدينته فحسب ، فأهدى بعض التحف الفنية إلى المراكز

اليونانية الأخرى وخاصة أثينا التي آثرها بتشييد ما يخلد الانتصارات اليونانية الأربعة العظيمة على أكروبولها : وهي انتصار الآلهة على العمالقة ، واليونانيين القدامى على الأمازونات ، والأثينيين خلال القرن الخامس ق.م على الفرس ، وانتصاره هو على الغاليين ، وهكذا ربط مملكته برباط وثيق بالحضارة اليونانية المعنة في القدم ، وتشهد تماثيل أثينا ، وبقايا العمالقة المقاتلين ، والأمازونات الصريعات والفرس المتهاوين ، والغاليين المحتضرين التي عثر عليها على طول امتداد شواطئ البحر المتوسط .

فهناك تمثال « تيخى الأنطاكية » للفنان إيو تيخيدس الذي أشار إليه باوزانياس الذي يعود إلى ما بعد عام ٣٠٠ ق. وهي الفترة التي شيدت فيها مدينة أنطاكية ، يصور التمثال تيخى جالسة على صخرة وقد أسندت إحدى قدميها على كتف غلام يبدو سابحاً من تحتها ولعله يرمز إلى نهر العاصي ، وتضفي الاتجاهات المتباينة لكل من طيات الثوب والرأس والجذع والأطراف الحياة على وضعية يغلب عليها السكون .

وإلى منتصف القرن الثالث ق.م يرجع تابوت النساء النائحات من صيدا ذي الطابع المعماري المحاكي للمعبد الأيوني « محفوظ باستنبول » نرى على جوانب التابوت ثماني عشرة امرأة تظهرن بين أعمدة أيونية في وضعيات مثيرة للأسى ، ووضعية كل امرأة تشبه الأخرى ، وإن أجسامهن في وضعيات مختلفة ... وهناك نقش فوق غطاء التابوت في حين نقش على أسفل القاعدة مناظر صيد كما نقشت مشاهد جنائزية أيضاً .

ويعد تمثال ربة النصر المجنحة « نيكى صاموطراقيا ٢٥٠-١٨٠ ق.م » المنصوب على مقدمة سفينة وقد عبثت الريح بثياب الربة فشدتها إلى الوراء تجسيداً لفكرة النصر ، وثمة ارتباط تاريخي وثيق يربط بين تمثال « نيكي صاموطراقيا ومذبح برجامون » ... عندما انتهت المعارك عام ١٩٠ ق.م التي خاضتها كل من روما وبرجامون ورودوس ضد انطيوخس الثالث ملك سوريا ، بالنصر فخلد أهل رودوس ذكرى نصرهم في « صاموطراقيا » كما خلد الملك أيومنيس ذكرى نصره ببناء معبد زيوس ببرجامون ، وعلى الأرجح أن تمثال صاموطراقيا قد سبق بناء معبد زيوس ،

وعلى الرغم من بساطة التمثال بمقارنته بمعبد زيوس إلا أنه يعبر عن مضمون جديد بين تماثيل الأماكن المكشوفة حين يضمها نمط معماري شامخ ، إذ كان التمثال يرتفع فوق صدر سفينة في قمة المباني التي تشمل المعبد والخلوة والمسرح والتي كانت تتدرج على منحدر الهضبة المقدسة .

وهناك نقش هلنيستي بارز « في متحف اللوفر » يمثل سيدة واقفة متكئة على آنية كبيرة في وضعية تعبر عن الحزن أو التفكير العميق ، وفي الخلفية عمود جداري ملتصق بالحائط ينسدل عليه ستار ذو طيات يوحي بأنه ديكور مسرحي ، وأمام السيدة كرة أرضية يحملها العملاق « أطلس » المجنح في وضعية جانبية ، بينما زينت الآنية بنقش يصور مشهد اختطاف يبدو فيه فتى عارٍ حاملاً بين ذراعيه فتاة عارية وقد تطاير شعرها في الهواء .

ويتميز بين النقوش الهلنيستية نقش من القرن الأول ق.م أيضاً موجود في متحف اللوفر ، أهدته إلى « الديسكوري » امرأة تدعى « داناي » وعثر عليه في تيساليا ، يصور النقش الغريب تجمع الدسكوري حول المائدة الإلهية حيث دعتهم إليها داناي التي تظهر رافعة يدها نحو الفارسين اللذين يطير رب النصر في أسفل جواديهما حاملاً تاجاً ، ويقوم بسكب النبيذ المنذور فوق المذبح الذي عليه مرتبة فطائر على منضدة خلفه ، بينما بسطت على أريكة المأدبة وسادتان للمدعوين الإلهين ويتوج هذا النصب جبيناً نحتت به خيول مركبة الشمس الأربعة ، وبدا جذع هليوس في الوسط تحيط به هالات النور .

ويعد تمثال السيلين مارسياس مشدوداً إلى جذع الشجرة أبرز الأعمال الهلنيستية الآسيوية في النصف الثاني من القرن الثالث ق.م ، وأول الشواهد على تلك الواقعية المؤثرة التي شقت طريقها في برجامون حتى منتصف القرن التالي وأكثرها تأثيراً في النفس ، والتمثال واحد من ثلاثة بين مجموعة تعذيب مارسياس الذي أراد منافسة أبوللو لاعب القيثارة كما رأينا سابقاً ، أثناء مباراة موسيقية كان مارسياس ينفخ في الناي ، فلما هُزم شُدَّ إلى جذع الشجرة ليسلخ جلده وهو حي في حضرة أبوللو ، أما ثالث الأشخاص في المجموعة فهو عبد من « سكوذيا » قد أخذ يشحذ سكيناً ليؤدي مهمته جلاداً لمارسياس وكان تمثيل مشهد العقاب الأسطوري نحتاً ، ثم معالجة الفنان

الهلنيستي لهذا الموضوع النكد ، كان هذا وذاك يقصد بهما الخزفي المشاهد نفسها وقد حث هذا التكوين الدرامي لتنوع وضعياته على محاولات وأساليب جديدة في النحت ، مثل ما نراه في عضلات مارسياس المشدودة فضلاً عن أنه نجح في إثارة عواطف المشاهد بذلك المنظر ذي الأثر العنيف ، وما أكثر ما تمثل فنانو عصر النهضة تمثال مارسياس عندما صوروا السيد المسيح مصلوباً .

إن مدرسة الإسكندرية المعاصرة المهتمة بتشكيل وجوه الأجناس المتباينة والأعمار المختلفة وحالات الصحة والمرض قد تركت أثرها في الفنون اليونانية ، مثال ذلك الوعاء البرونزي المشكّل على هيئة رأس امرأة زنجية يعود تاريخه إلى ما بين ٣٠٠-٢٠٠ ق.م وكان من الطبيعي أن يتجه فن النحت في هذا العصر الذي تميز بالحكم الفردي نحو تماثيل كبار القوم والمشاهير... ونجد نماذج ذلك في وجه بطليموس الأول ٣٠٥-٢٨٤ ق.م المضروب على عملات هلنيستية ورأس الإله ألكليبوس من جزيرة ميلوس .

ومن القرن الثاني ق.م ظهر الاتجاه إلى نقل روائع العصور السابقة ، أبرز الأمثلة على ذلك تمثال « أثينا بارثينوس » الذي عثر عليه في مدينة برجامون ، وتماثيل نصفية للنماذج المعروفة مثل تمثال « ميلياجر القرن الرابع ق.م » وتمثال الرأس لأثينا ينسب إلى الفنان إيوبوليديس... وقد أدى تطور التصوير الزخرفي في المعابد ودور السكن الملكية منذ مستهل القرن الثاني ق.م إلى شيوع الموضوعات الميثولوجية في المنحوتات المجسمة وخاصة تماثيل المجموعات الجنسية والروايات الغزلية والأساطير الديونيسية الماجنة بعد ذيوعها في الفلسفة والمسرح ، الأمر الجديد في العصر الهلنيستي هو « نحت التماثيل لهذه الموضوعات التي كانت من قبل قاصرة على الفنون الدقيقة ، وتنطوي هذه المجموعات الجنسية على المظهرين المتعارضين نظرياً وفقاً لسقراط وأفلاطون » حيث يواجه الحوار الحسي الحوار الروحي مواجهة تبعث الحياة في التكوين الرمزي ، وربما يأتي تمثال الدعوة إلى الرقص على رأس قائمة المجموعات الجنسية الديونيسية التي تتابعت على صور شديدة التنوع خلال القرن الثاني ق.م ، وما بعده بتصويرها العلاقات الغرامية في تكوينات متشابكة تذكرنا بمشاهد المباريات الرياضية التي شاع تصميمها خلال القرن الثالث ق.م .

دون جواد يثير في نفس المشاهد إيماناً بأنه كان يمتطي حيواناً يركض بأقصى سرعته إلى أن عثر حديثاً على جواد في قاع البحر و لم يتردد المتخصصون في متحف أثينا القومي في أن يضعوا فوق صهوته الجوكي ، ولا شك أن هذه المجموعة البرونزية تعد في قمة الفن آواخر القرن الثالث ق.م .

أما تماثيل التراكوتا الهلنيستية الصغيرة فقد حملت تقاليد القرن الرابع ق.م نفسها، وقد عثر في الأجورة بأثينا على عدد كبير من هذه التماثيل ٣٥٠-٥٠ ق.م أغلبها محطمة وإن أمكن تحديد تاريخها على وجه التقريب ، وقد تضمنت إلى جانب الموضوعات التقليدية موضوعات شعرية وكاريكاتورية ودمى وممثلين أثناء أداء أدوارهم... وكان أحد المراكز المهمة لصناعة هذه التماثيل في أواخر العصر الهلنيستي « ميرينا » في آسيا الصغرى حيث عثر المنقبون الفرنسيون على كميات كبيرة منها ، تشهد كلها بروعة هذه المجموعة .

وعلى الرغم من أن الموضوعات الدموية لم تكن على الدوام هي الموضوعات المفضلة عند فناني ذلك العهد فما أكثر ما انعطفوا نحو الموضوعات التي تبعث المرح وتخفف من ظلمة الحياة ، وهناك نموذج معبر عن هذا الاتجاه في تمثال يفيض رقة « لساتير شاب » يمسك بعنزة واقفة على قدميها الخلفيتين ، يتبين المرح في قسمات وجهه بينما تشي وضعيته بالاستهتار واللامبالاة وقد عثر على هذا التمثال في « الستوا » التي أهداها إلى أثينا الملك أتالوس .

أما مدرسة برجامون الثانية : فقد تابع أيومينس الثاني صاحب الإنشاءات الكبرى والذي بلغت برجامون أثناء حكمه أسمى درجات قوتها ومجدها ، وكان مثل أبيه قد ظفر بانتصارات على الغاليين ، فواصل تشييد الأعمال الفنية النذرية في « مذبح زيوس » الذي يعد أعظم أثر في المدينة بل هو من الأعمال النادرة الجيدة التي ظهرت في الفترة الهلينستية ، وكان الغرض من تشييده إضفاء الهيبة والمجد على مقام الملك ، وأن يخبر العالم اليوناني كله بإسهامه في إعلاء شأن الإغريق بمواصلة كفاحهم ضد البرابرة... وبفضل جهود المنقبين الألمان الذين بدأوا التنقيب عام ١٨٧٨ توالى تجميع الأجزاء التي عثر عليها وترتيبها الواحد بجانب الآخر في عناية بالغة وجهد وصبر ، وما كاد ينصرم نصف قرن من الدراسة حتى تم جمع الأثر بأكمله وأعيد تشييده في متحف

برجامون ببرلين الشرقية سابقاً ، ولشهرة هذا المحراب الفائق في أرجاء العالم القديم ورد ذكره في رؤيا « يوحنا اللاهوتي » حين أشار إلى برجامون بقوله : (( واكتب إلى ملاك الكنيسة التي في برجامس ، هذا يقوله الذي له السيف الماضي ذو الحدّين ، أنا عارف أعمالك وأين تسكن حيث كرسي الشيطان » ومن المحقق أن سر هذه الإشارة هو ماينطوي عليه المبنى من الشبه بالعرش العظيم ، وكذلك لمجموعة التماثيل المقامة على الإفريز التي تصور الأرباب الأسطورية والمخلوقات الخرافية « كالثعابين الضخمة » .

وإذا كانت أعمال النحت قد ظفرت بعناية فائقة ، فإن المبنى قد استقطب كذلك اهتماماً كبيراً بتكوينه المعماري ، والحديث عن المبنى كله على أنه المذبح أو المحراب ليس من الدقة بمكان فليس المذبح في المبنى سوى المائدة المعدَّة لحرق حيوان الأضحية والنذور الأخرى ، وكان يقع في الفناء الداخلي المكشوف الذي يؤدي إليه الدرج الأمامي العريض ، ولم يبق من المذبح إلاّ أجزاء صغيرة ، ويسمى البناء الذي يحويه من الناحية التقنية « تيمينوس » وكان مذبح القربان هذا يستقر وقتذاك فوق « البوديوم » وهي المنصة الضخمة الصلبة يبلغ ارتفاعها ستة أمتار وطولها أربعون متراً وعرضها سبعة وثلاثون متراً ، وتحيط بالفناء الداخلي أعمدة أيونية تمتد نحو الخارج مثل اللسان متجاوزة الفناء كي تطوق الدرج من الجانبين ، ويمتد فوق الأعمدة نضد بلا إفريز يتدلى منه حليات معمارية بارزة كالأسنان من تحت السقف ، وتتوج المبنى مجموعة من التماثيل القائمة بذاتها للآلهة والأبطال والعمالقة على حين تتوزع الحيوانات الأسطورية على امتداد حوافي السقف الخارجية ، ومن حول المنصة البوديوم تصعد درجات أربع إلى الإفريز العظيم الذي يربو على المترين ارتفاعاً وتغطيه نقوش بارزة متصلة تدور حول المنصة وتمتد إلى الداخل على جانبي الدرج وتتناقص في الارتفاع كلما صعدت الدرجات ، ويحيط بالإفريز إطار طرفه الأدنى من حلية لولبية تعلو صف الحليات المعمارية فوقها « خارجة ، كورنيش » تحمي الإفريز من عوامل الطبيعة ... ويكشف البناء الإنشائي البرجامي عن اختلاف جوهري عن مفهوم القرن الخامس ق.م ، فيما يتصل بتمثيل الفراغ والحركة للخطوط فيه إزاء المسطح خلفها ، فعلى حين كان المذبح في العهد الكلاسيكي ينتصب خارج المعبد حيث تقام الطقوس أمام خلفية من الأعمدة الخارجية ، إذاً المفهوم الهلنيستي للفراغ على العكس يكشف

أيضاً تمثال الساتير الذي يغتصب الحورية « المايناديس » يبين الموقف الجنسي العارم حيث يتجلى فيه تأجج نشوة الساتير واندلاع شبق الحورية وتمزق روحها بين الرقص والاستسلام وهي تمديدها تجذب شعره ، وقد أجاد الفنان توزيع السيقان الأربع في زوايا معبرة ، ووضع الأذرع تمثل طاقة عضلية مطوقة بعنف ، وأرسى الجذوع في وضعيات تفصح عن التوثب الجنسي المحموم الذي شاء فعله الساتير والحورية .

واهتم فن النحت الهلنيستي اهتماماً عالياً بأشكال الأطفال المجنحين وغير المجنحين سواء من « التراكوتا » أو البرنز أو الرخام في وضعيات بالغة التنوع والجاذبية ، كما اهتم القرن الرابع ق.م بنحت صورهم ، غير أنه ما كان يمثلهم في مواضيع مستقلة ، و لم يسع إلى تقديم صور حقيقية عن أشكالهم المستديرة الممتلئة وحركاتهم البريئة اللطيفة ، بل كان يتوخى فقط من تمثيلهم تنويع عناصر المشاهد ذات المواضيع الخاصة... أما الآن فقد أصبح الطفل موضوعاً مهماً من مواضيع الفن كما أصبح عنصراً أساسياً في الأدب ، منها تمثال إيروس رب الحب المجنح وهو يمتطي ظهر قنطور يغلب عليه الطابع البرجامي مقتحماً بنا عالم الأساطير المتألق منذ القرن الثالث ق.م شعراً وفناً تشكيلياً ، ونلمس حواراً بين إيروس والقنطور المتجه برأسه إلى الوراء ووجهه يفيض عطفاً وحناناً تطمئن لها نفس الرب ، أما الطفل فيمد ذراعه ليربط على وجنة القنطور .

وتمثال آخر الطفل إيروس وهو يحمل مسروراً دلفيناً صغيراً على كتفه ويهدهد جسده بيده اليمنى في حنان يستجيب له الدلفين فيطوق رأس صديقه بذيله... وتمثال إيانكسكوس بمتحف أثينا القومي الذي يصور طفلاً برفقة إوزة ، وهو قربان نذري إلى « خيفيسوس » تتجلى فيه المهارة الواقعية في توزيع أطراف جسم الطفل وخاصة التفافة ساقه اليسرى ، واستناد ذراعه اليسرى على الإوزة ، وارتفاع الكتف اليسرى عن اليمنى ، وابتسامة الرضى التي تشيع في وجه الطفل .

وتمثال « الجوكي » من القرن الثالث ق.م يعد نموذجاً أصيلاً يستعرض فيه الفنان مهارته في تشكيل أجسام الأطفال في وضعية مبتكرة هي وضعية الفارس ، تبهر نظرات العينين الشديدتي اليقظة والفم الذي ينطق وقوة التجلي في قبضة يده اليسرى على الزمام وتوتر العضلات الفخذية الملتفتين حول بطن الجواد... وقد ظل الجوكي

عن اهتمام بالعمق ، فلا يقع بصر الناظر إلى مذبح زيوس على خلفية مسطحة بل يتجه نحو صحن المعبد المطوّق للمذبح ، فضلاً عن أن المسافات الفسيحة بين الأعمدة تجذب العين نحو الداخل على حين كان ضيق المسافة بين الأعمدة في أسلوب القرن الخامس يسهل الإحساس بعمق المكان ، وإذا لجأ التصميم الهلنيستي إلى العناصر المعمارية نفسها التي كان يستخدمها النموذج الإغريقي السابق عليه فلسنا نجافي الحقيقة إذا عددنا هذا « تطويراً » لفن القرن الخامس ق.م لاخروجاً عليه ، فالأعمدة والنضد والجدران الداخلية المتجاوبة مع التقاليد الإغريقية تشكل حدوداً جلية للفراغ دون أن تثير إيحاءً بمفهوم اللانهائية والمطلق غير المحدود .

إن الأثر العام الذي نحسه في معبد زيوس هو أنه معبد إغريقي تقليدي « كالبارثينون » على سبيل المثال قد انقلب رأساً على عقب ، على حين تنبع بساطة الجلال الذي يتضح على المعبد الدوري من الوحدة التي تنتظم عناصره ومن استقرار العتبات والإفريز فوق الأعمدة كدعامات حاملة لسائر العناصر المعمارية التي تعلوها ، على حين ينبثق قدر من الاتساق الطاغي على المبنى من أن عناصره الإنشائية كافة واضحة مرئية ، أما معبد برجامون على النقيض من هذا النسق التقليدي ويعقد للإفريز أهمية تفوق غيره من العناصر فيهبط بموقعه من المبنى حتى تتسنى رؤيته بسهولة في مستوى النظر ويشيد رواق للأعمدة فوق الإفريز لالكي يؤدي أي وظيفة معمارية بل حرصاً على تقاليد الأسلاف .

وهكذا تخلى الجانب الإنشائي عن مكان الصدارة لفن الزخرفة كما تسلم فن العمارة الزمام لفن النحت ، بينما كانت وظيفة الإفريز الزخرفي في البارثينون هي إضفاء قدر من التنوع على الوحدة التي قد تبعث على الملل ، كان الأمر على العكس من ذلك في معبد زيوس ببرجامون الذي تطلب إفريزه الخاص « بتنوع الزخارف » الممتدة مائة وخمسين متراً تشييد رواق للأعمدة حفاظاً على الوحدة ، بتعبير آخر تحولت الدراما المعمارية الإغريقية الرصينة ، على حد تعبير « وليام فلمنج » إلى ميلودراما شجية تتآلف فيها نواميس التكوين الفني والجمال وتتناغم .

نشاهد في الإفريز موضوعاً مألوفاً في الفن الإغريقي هو معارك الآلهة ضد العمالقة ، وكان الإفريز العادي حتى أثناء العصر الهلنيستي لاينتظم أكثر من اثني عشر

إلهاً أوليمبياً في معركتهم ضد العمالقة ، وكان هذا العدد كافياً لسد الفراغ المتاح بالإفريز ، غير أن طول إفريز هذا المذبح الذي لم يسبق له مثيل كان يتطلب المزيد من الأشكال ، ويعتقد أن يكون قد طُلب إلى علماء المكتبة إعداد قائمة شاملة للآلهة والأرباب توفر المادة اللازمة للفنانين لشغل المساحة الضخمة لهذا الإفريز ، حيث كانت الآلهة تحاط بصور أتباعهم وبالرموز المرتبطة وكأنها إطار لهم حتى يمكن التعرف عليهم لأول وهلة ، على أن أمر هذا « البارثينون » بالنسبة للمواطن البرجامي العادي كان محيراً نظراً لشموليته على منحوتات عديدة من الأرباب غير المعروفة للعامة ، فلجأ الفنانون إلى تذليل هذه العقبة بتسجيل أسماء الآلهة فوق رؤوسهم وكأنها بطاقات ، مماساعد علماء الآثار فيما بعد على إعادة تركيبها وترميمها وتفسيرها بدقة ، مما أظهر اتجاهاً فكرياً آخر استخدم الرمز في تفسير الموضوعات الأسطورية القديمة وأزاح جمود الإيمان بالآلهة على النحو القديم ، بعد أن صوَّر العلماء والفلاسفة « الرواقيون » المحليون الآلهة على أنها تشخيص لقوى الطبيعة أو رموز لها...

وعلى النقيض من العناية المفرطة بتسجيل الألم المبرح والعذاب الروحي المتجليين في المنحوتات البرجامية المبكرة ، اتسم قتال الآلهة ضد العمالقة بالعجلة في القضاء على خصومهم مقرونة بما يشبه الاستخفاف وقلة المبالاة ، وأغلق المرح مشاهد اغتيال العمالقة وهو ماكان له انعكاس على نفسية المشاهد فغدا يتطلع بمزيد من الدهشة والإعجاب إلى براعة الآلهة والتنوع الخيالي لأسلحتهم وأساليب قتالهم بدلاً من الشعور بالعطف على ضحاياهم ، ولاشك أن هذه المعارك الأسطورية المنحوتة قد أنشئت كي ترمز إلى القتال بين أهل برجامون وبلاد الغال .

إذاً انقلبت الواقعية البسيطة للمدرسة الأولى إلى مغالاة ، فإذا كانت العضلات المفتولة لبعض الأشكال سليمة من وجهة النظر التشريحية إلاَّ أنها تبدو أحياناً أقرب إلى نماذج الأبحاث العلمية منها إلى إبداع الفنانين الذين حثوا غيرهم في السيطرة على الرخام وتطويعه لأغراضهم ، إذ تفوقوا إلى حد كبير في تسجيل التفاصيل الخاصة بالثياب والأحذية ، وصوَّروا الحليات مصقولة وكأنها المعدن بطيات عميقة توحي بنسجها من الحرير ، ونحتوا سروج الخيل وكأنها من الجلد ، وبدت عروق ورق الشجر المختلفة في إفريز « تليفوس » وكأنها تحدد الفارق بين شجر الدلب والبلوط ،

وتناولت يد التعديل وحدة الزمان والمكان الكلاسيكية في العمل المسرحي حيث تجري أحداث مسرحية كاملة في مكان واحد وخلال يوم، الأمر الذي يبعث على الرضا من الناحية الجمالية رغم تحويره للحقيقة وابتعاده عن الواقعية ، فقد كشفت التجربة للعصر الهلنيستي عن وجوب تتابع الأحداث في الزمان وانتقالها بين الأمكنة ، وهو ما جعل إفريز تليفوس بصفته عملاً فنياً أشد قرباً من الواقع .

وعند عقد مقارنة بين الفن البرجامي خلال القرن الثاني ق.م ، وبين الفن الأثيني خلال القرن الخامس ق.م ، نجد تعارضاً بين الأسلوبين :

فالفن البرجامي يبهر بضخامته ، والأثيني رقيق باعتدال نسبه المنطقية ، ويموج البرجامي بالانفعالات الجياشة ، بينما يقتصر الأثيني على الأحاسيس المتزنة ، على حين يمتاز البرجامي بالبراعة الفائقة ، أما الأثيني يتسم بالصفاء الوقور والسكينة الجليلة وتأخذ الميلودراما الهلينستية محل الدراما الإغريقية والتنوع مكان الوحدة .(١٧)

وخلاصة القول إن الحضارة الإغريقية جعلت من الإنسان مثلها الأعلى بينما أتخذ العصر الهلينستي أمثولته من الإنسان الخارق للعادة العاجز عن السيطرة على مصيره بعد أن سقط بين فكي العواصف والأنواء وتمزق تحت أشكال ظروفه المتجهمة التي أفلتت زمامها من يده .

---

(17) Bluemel , C - Greek Sculptors at work , Phaidon , 1969 .

# الفصل الخامس

# الرسم والزخرفة الإغريقية

## ٥-١- زخرفة الأواني الإغريقية :

لم يعزف الإغريق عن الألوان وهم الذين عاشوا وسط بيئة ملهمة ، والواقع أن التماثيل الإغريقية التي نراها اليوم شاحبة وسط أضواء المتاحف الخافتة لم تكن في الماضي كذلك وإنما أحال الزمن لونها وتراكم عليها الكمخ ، أيضاً الأبنية التي شيدها المعماريون لم تكن عارية من اللون مثلما تبدو اليوم لنا وإنما كانت تضاف إلى هذه وتلك لمسات من الألوان اللامعة أو الذهبية ، فكانت تماثيل الرخام مطلية بألوان تبرز الشعر والعينين والشفاه والملابس والبشرة ، والتماثيل المنحوتة من الحجر الجيري مكسوة بطبقة مظلمة اللون ، والمباني مزخرفة بقوالب ملونة ، كذلك كانت ثمة طبقات لونية من الأحمر أو الأزرق مستخدمة كخلفية للوحات النقش البارز وكان لتماثيل البرونز القائمة دائماً في العراء بريق خاطف اختفى مع الزمن ، فقد كان لهذا المعدن العسلي اللون سطح مصقول براق يزيد في لمعانه التذهيب والتلبيس بالنحاس والفضة ، وكان تجويف العينين يُملأ بالحجر أو الزجاج الملون ، كذلك كانت الزخرفة الملونة تجمِّل الكثير من المعابد والأبنية المهمة حتى تميزت المدن الإغريقية بالأروقة الطويلة التي كانت لوحات الصور تكسو جدرانها الخارجية تجذب الأنظار.. وإذا كانت الألوان تساقطت و لم يبق منها إلاّ أثر طفيف باستثناء حالات نادرة من الأبنية والتماثيل ، وانمحت الزخارف الجدارية من الأروقة والمعابد والقصور ، فإنه لم يبق إذا أردنا تحديد ملامح التصوير الإغريقي إلاّ الأواني الفخارية المزخرفة ، وأنها البديل الوحيد لتقييم مستوى الرسم خلال هذه الفترة بحكم الصلة الفريدة التي تربط الأواني بفنون التصوير الأخرى تجعلها تعكس لنا بصفة مباشرة المشاكل ذاتها التي كان يعاني منها الفنانون المعاصرون رسامو اللوحات الجدارية .

ولعل غنى تربة اليونان على « كميات هائلة » من عجينة « الصلصال » الجيد كان سبباً في ازدهار صناعة الأواني الفخارية منذ العصر الحجري الحديث وعبر العصر البرونزي ازدهاراً متصلاً لم يبلغه بلد من بلدان الشرق الأدنى على الرغم مما بلغته من حضارة كبرى سبقت بها اليونان ، على الرغم من أن صناعة الأواني الفخارية ذات النقوش كانت تعّد في هذا العالم المتمدن حرفة متواضعة إلى جوار المبتكرات الجديدة الرائعة في فنون العمارة والصور الجدارية والأعمال المعدنية والحجرية ، إلاَّ أنها بقيت طوال الوقت فناً دقيقاً له سحره .

## نماذج من الأواني الإغريقية :

اشتهرت في القرن السادس ق.م آنية منطقة أتيكا ، وغدت المركز الرئيسي للخزف في حوض البحر المتوسط ، منافسة بذلك كورنثة التي كانت لها الصدارة في السوق التجارية ، وقد كشفت التنقيبات وبشكل خاص « المقابر والمعابد » في حوض المتوسط ولاسيما الجنوب الإيطالي عما تحقق لمنتجات أثينا من رواج امتد إلى جزر بحر إيجه وشمال إفريقيا وآسيا الصغرى وإيطاليا وصقيلية وفرنسا وإسبانيا ... واحتفظت الأواني الأثينية بجودتها على مدى قرن ونصف أفاد فيه هذا الفن أسلوباً جديداً في التشكيل والزخرفة ، وهو ماحفز عشاق هذا الفن إلى دراسة الأواني الإغريقية ومحاولة كشف أساليب زخرفتها وتشكيلها ومعرفة مواد صياغتها وتلوينها .

وكان مزج العجينة الحمراء بالبيضاء في صنع الأواني الخزفية في أثينا هو الأسلوب المتبع ، وتدل حمرة الطينة على ماتحتويه من جزء كبير من الحديد ، كما تكشف شدة تلاحم جزئياتها عن الدقة التي كانت يتم به سحقها ... وكان الدولاب ذو العجلة هو المستخدم في صنع الكثرة من تلك الآنية عدا القليل الذي كان يُصب صباً ، على حين كانت الآنية الكبيرة تصنع أجزاء يُضم بعضها إلى بعض ، وكانت الجرار الصغيرة تصنع دفعة واحدة من قطعة واحدة ، ونادراً مايظهر أثر لضم الأجزاء إلى الجسم ، وكانت أكثر هذه الأجزاء التي تصنع وحدها هي « اليد – و[illegible] وكان من السهل إخفاء مواضع الالتحام في الأسطح الخارجية برقائق من الطين ، كان من الصعب في الأسطح الداخلية حيث بقي مكان تلك الوصلات واضحاً .

وكانت تلك الأشكال للآنية الأثينية محدودة ، وتستخدم لأغراض طبقاً لمتطلبات المجتمع ، وروعي في صنعها موافقتها لها ، وقد بقيت تلك الأواني بأسمائها الأولى وهي:

– **الأمفورا** : وهي إناء ذو يدين على جانبيه ، وتشير كلمة امفورا « أي يحمل من الجانبين » وكان كبير الجسم واسع الفوهة يمكن الاغتراف منه بيُسر ، كما كان له غطاء يحفظ مافيه ، ويستخدم هذا الإناء في حفظ النبيذ والعسل ، وفي حفظ البذور ويسمى « الدَّبة » وهي الاسم العربي المستعمل قديماً ... وكان هذا الإناء « الامفورا» يصنع بدقة حيث تدق قمته وقاعدته وينفتح جسمه ، ويمنح جائزة في المباريات وكان اسمه « أمفورا باناثينايا » مثل كأس المباريات .

– **البليكيه والستامنوس** : يستخدمان وعائين للنبيذ وغيره ، وهما أشبه بالقدر ذات الأذنين والواسعة الفوهة .

– **الإيذري** : أي الجرة إناء خاص يحمل الماء من موارده أخذ اسمه من الكلمة اليونآنية « هيدرى » أي الماء ، كانت له آذان ثلاثة يمسك بإحداها عند سكب الماء ، وتستخدم الأخريان في رفعه ونقله ، وفي قمة رأسه توجد شفة ينحدر منها الماء .

– **الفيالي** : أي الدورق فهو إناء سهل الحمل ، تضيق رقبته ليسهل حمله بالإمساك بها إذا لم تكن له أذن ، وقد تكون له زائدة ناتئة تساعد على الإمساك به ، وشفته العليا مفلطحة ليسهل السكب منه ، وكان مخصصاً لحفلات القرابين .

– **الكراتيرون** : أو المزاج اسمه من الفعل اليوناني « يخلط أو يمزج » وهو وعاء كبير البطن واسع الفوهة ، وكان مخصصاً لمزج النبيذ بالماء ، لأن اليونانين لايشربون النبيذ خالصاً بل ممزوجاً بالماء ، وكان على أشكال أربعة « الناقوسي ، ذو القاعدة الطستية وهو على هيئة كأس المناولة المستخدم في الكنائس ، ذو الأذنين القائمتين أو المقوستين ، ذو الزنمتين أي الزائدتين وهما أشبه بالأذنين المجدوعتين » .

– **الكياثوس** : إناء ذو أذن طويلة مقوسة ، وكان يستخدم في اغتراف النبيذ من الدَّن أو من المزاج .

- **ليبيس** : هي وعاء نبيذ ذو قاعدة كروية ، بلا أذنين .

- **بسيكتر** : أو البرَّادة هي إناء لتبريد النبيذ يتدرج في سعته من قمته إلى قاعدته الضيقة المرتفعة .

- **كيليكس** : هو الصحن الذي اشتق اسمه من الكلمة اليونانية « ينزلق أو يدور على محور » ، وهو إناء مفلطح قليلاً ، ويشير اسمه في اليونانية إلى هذه الفلطحة ، ومن أجل هذا اختير له اسم الصحن وهو ذو أذنين ويستخدم للشراب خاصة .

- **الأيونوكويه** : الوعاء الذي يسكب منه النبيذ ، وكانت له يد مقوسة ، وفوهته واسعة مستديرة بها مسايل ثلاثة ينحدر منها السائل عند سكبه .

- **ليكيثوس** : قارورة الزيت ، إناء طويل العنق ، ضيق المصب له يد يُحمل منها ، وكان يستخدم في حفظ الزيت وخاصة في الطقوس الجنائزية ، وكانت هناك قارورة أخرى للزيت هي أسكوس قارورة أفقية القوام ترتفع عنقها الواسعة الفوهة إلى أحد جانبيها وتمتد منه أذن مقوسة طويلة تصل إلى الجانب الآخر للقارورة .

وكانت الأريباللوس واللأباسترون ، قارورتين للطيب والدهون ، وكانتا تستخدمان في ساحات الرياضة كما كانتا تستخدمان في البيوت ، وأحياناً كان يستخدم الأريباللوس للشراب ويكون على شكل القدر المفلطح كالكرة بلاعنق ولاقاعدة واسع الفوهة أو ذو مقبض صغير قريب من قمته .

- **البيكيس** : وهي علبة أدوات التجميل ، خاصة لحفظ أدوات الزينة ، بدون أذن ويتوسط غطاءها مقبض بارز وأخذ المقبض شكل حلقة من البرونز ، وشاع استخدامها في أواخر القرن الخامس ق.م .

- **ليكانيس** : وهي علبة أدوات التجميل ، وعاء ذو غطاء وأذنين يقوم على قاعدة ، وهو خاص بحفظ حاجيات النساء ، وقد كانت هناك إلى جانب هذه الأشكال الشائعة ، أشكال أخرى غيرها تستخدم في أحوال خاصة مثال « لوتروفوروس » وهو إناء مثقوب البطن ممدود العنق واسع الفم يستخدم في حمل

المياه من السواقي والأنهار والينابيع وغيرها ، ومنه مايكون بأذنين مثل الامفورا ومنه مايكون بآذان ثلاثة كالجرَّة « الإيذري » وكانت تستخدم في حفظ ماء الاستحمام ليلة الزفاف ، كما كانت تترك مملوة ماء على قبر الأعزب أو الغريب .

– **ليبيس جاميكوس** : أو جؤنة العرس ، وعاء ذو قاعدة عريضة مرتفعة بعض الشيئ ، وعروتان على الجانبين يتسع لهدايا الزوجة في حفلات العرس .

– **بليموكوى** : أي عتيدة الطيب ، وعاء تحمله قاعدة مرتفعة له غطاء ومقبض، ويستخدم لحفظ الطيب الذي يتطيب به بعد الاستحمام خاصةً في الطقوس الدينية .

ويعد الأوليبيه أقرب الأوعية شبهاً بالأوعية الشائعة في بلادنا حتى الآن مايسمى « السطل » في اللغة العامية .

تحتوي الزخارف المصورة عنصرين أساسين هما « الصيغ الزخرفية – والمشاهد التي تصور الأشخاص » .

وكانت الزخارف في بادئ الأمر تنتشر على سطح الإناء كله بدون انتظام ، ثم أصبحت تنفذ وفق منهاج معين وتقتصر على تزيين مساحات محدودة ، إما لتركيز الانتباه نحو الأجزاء التي يتألف منها الإناء مثل الفوهة والعنق والكتف والبدن والذراعين ... وإما لتحديد المشاهد المصوَّرة .

وقد تحتل هذه الزخارف سطح الآنية بأكمله أو تقتصر على زخرفة وحيدة على الإناء ، وفضلاً عن ذلك كانت الزخارف تختزل أحياناً إلى مجرد وحدات زخرفية متكررة في تركيبات متباينة كزهرة اللوتس والمراوح النخيلية والزخارف الخطية الحلزونية البسيطة كالزخارف النونية والكافية والمتموجة ، أو المركبة كالزخارف النردية المعقوفة وفروع اللبلاب وزخارف حزمة الغار والأشرطة الأفقية ، ومع أن أكثر الزخارف كان نتاج العصور السابقة إلاّ أنها تطورت فوق أسطح الأواني إلى تصميمات رشيقة وجميلة .

أما المشاهد التي تصور الأشخاص فكانت تستمد في أول الأمر من دنيا الأساطير بآلهتها : زيوس وأبوللو وأثينا وهيرميس وديونيسوس مع بطانته ، وبأبطالها : هرقل

وثيسيلس وبيرسيوس ، وكذلك انتشر تصوير المشاهد المأخوذة عن حرب طروادة والقتال بين الأمازونات والإغريق والصراع بين القنطوري واللابيث ، ومع مرور الوقت انعطف اهتمام الفنانين إلى تصوير الحياة من حولهم مثل تدريبات الشباب الرياضية وركوبهم صهوات خيولهم ومبارزاتهم واستعدادهم للمعركة ، ومثل مشاهد الولائم التي يضطجع الرجال فيها حيث يشربون ويغنون ويمدون كؤوسهم للغلمان فيملأوها ، ويستمعون إلى موسيقى الناي توقع عليه العازفات ألحانهن ، وصور النساء وهن منهمكات في أعمالهن المنزلية ، يأتين من السَّبل ويغزلن وينسجن ويرتدين ملابسهن ويرقصن ويعتنين بأطفالهن وصور الأطفال وهم يلعبون بالدمى ، وكذلك صور الحيوانات المنزلية الأليفة ومراسم الطقوس واحتفالات الزواج والدفن وعويل النائحات عند القبور ، فضلاً عن صور الممثلين وهم يؤدون أدوارهم في المسرحيات التراجيدية أو الكوميدية .

وقد رسمت هذه الموضوعات كافة على الأواني في مشاهد حيَّة مشكلّة بذلك أحد المصادر الأساسية للإلمام بالحياة في بلاد اليونان .

وكان تصوير الأشخاص مرآة للتغيرات التي شكلّت ذلك العصر والتي طرأت على فن الرسم اليوناني خلال هذه الفترة ، فحتى منتصف القرن السادس ق.م تقريباً كانت الرسوم ماتزال ذات بُعدين فقط ، وكانت الأشخاص تبدو إما في وضع جانبي تماماً ، وإما في وضع يظهر فيه الجذع الذي يتخذ شكلاً مواجهاً بساقين وذراعين في وضع جانبي ، على حين تُرسم العين مواجهة على رأس في وضع جانبي ، كما افتقرت الثياب إلى المرونة وخلت من الأطواء ، وكان الفنان يوحي بالعمق في الصورة من خلال تداخل الأشكال مع بعضها بعضاً ، بينما لم يظهر في مجال تصوير الأثاث والعمائر إلاَّ المستويات الأمامية فحسب .

ومنذ نحو عام ٥٥٠ ق.م بدأ التطور يأخذ مجراه حين ظهرت محاولات تغيير الشكل المنطوي على الوضعيتين المواجهة المجانبة معاً إلى شكل الثلاثة أرباع ، فانكمش الجانب الأبعد من البطن والصدر والظهر ، وكذلك الجانب الأبعد من الترقوة والكتف والقدم واليد ، ورسُمت أطواء الثياب بألوان مختلفة في بادئ الأمر ثم بخطوط مائلة ذات حواف متعرجة .

وظل هذا التغيير يصارع مفهوم الرسم القديم ذي البعدين زمناً حتى كتبت السيادة للمفهوم الجديد ، وفي الربع الثاني من القرن الخامس ق.م ظهرت الصورة الموحية بالفراغ ، وفي تصوير العين جانبياً انتقلت القرنية أولاً إلى الركن الداخلي ثم صُوِّر الركن الداخلي أكثر انفتاحاً ، وترك الفنانون الطريقة المنهجية في رسم طيات الثياب وصوَّروها بشكلها الطبيعي متفرقة في اتجاهات شتى ، و لم يعد الرسام يتبع التقليد القديم فيصفُّ كل الأشخاص على خط واحد في المستوى الأمامي إذ بدأت بعض هذه الأشخاص تظهر أعلى من غيرها للإيحاء بمستوى أشد بُعداً ، كما لم تعد القدمان تُصوّران على خط واحد ، كذلك بدأ الفنان يبرز الثنايا والعضلات بطلائها بلون رقيق كي تتباين مع الخطوط المحيطة للأشكال ومن ثم توحي بالعمق ، وفي منتصف القرن الخامس لم تعد مناظر الثلاثة أرباع تمثل أية صعوبة بعد أن أبدع الفنان برسم العين الجانبية ، و لم يعد الشعر يُرسم ككتلة متماسكة سوداء بل جاء التمييز بين الشعيرات واضحاً ، ورسمت الأردية بخطوط موحية باستدارات الجسد من تحتها ، واستخدم الفنان اللونين الأبيض والأحمر « عادة فوق الأبيض » والتذهيب استخداماً حاذقاً مما أضفى التنوع على خطة الألوان ، كذلك ظهر المنظور الخطي على أسطح الأواني فلم تعد المحاريب والمذابح وقطع الأثاث تصوّر بالمواجهة دائماً بل بجوانب منحسرة متراجعة .

واستوحت الصيغ الزخرفية فوق الأواني الفخارية خلال أوج حضارة العصر البرونزي عناصر الطبيعة كالزهور والأصداف والأخطبوطات وماشابهها ، غير أن تطوراً يغلب على الظن أنه بدأ بأثينا خلال القرن العاشر ق.م هو الذي حدّد بداية المدّ الحضاري ، واقترن بهذا التطور اختفاء الصيغ الزخرفية القديمة المستمدة أصلاً من الطبيعة ، والانتقال إلى أسلوب مركب من زخارف ذات تصميمات تجريدية بحتة قوامها عناصر هندسية « الزخارف الهندسية » .

## ٥-٢- أهم مراكز إنتاج الأواني الإغريقية :

في مستهل القرن السابع ق.م بدأ التطور في الأسلوب الهندسي ، وكان عالم البحر المتوسط يمر بالتحديات فالمستعمرات قد أنشئت في الغرب والشرق ،

والمواصلات قد انتظمت وسهلت الاتصال مع الحضارات الشرقية العريقة « مصر وسوريا وبلاد مابين النهرين » فانتشر التأثير الشرقي واستخدم الإغريق الصيغ النباتية الشرقية كزهرة اللوتس والمراوح النخيلية والحيوانات والوحوش الشرقية « أبو الهول والأسود والنمور » ، وكان ثمة عدد من المراكز المهمة ينفرد كل منها بأسلوب خاص وتقنية متميزة وإن انقسمت جغرافياً بين مركزين أساسيين : اليونان الأوربية - واليونان الشرقية .

اليونان الأوربية كانت أهم مراكزها « أتيكا وكورنثة » ، وعاشت أتيكا مرحلتين متميزتين اتسم الأسلوب في المرحلة الأولى ٧١٠-٦٥٠ ق.م ؟ الزخارف اللولبية والجرأة في تشكيل مخلوقات تنطوي أجسادها على أعضاء بشرية وأخرى حيوانية وحشية ذات نسب غير مألوفة وتجمع بين الطابع « الشبحي » والرسم الكامل، وقد رُسمت الجذوع بالمجانبة أو بالمواجهة والأطراف باستدارة ، وعلى الرغم من فجاجتها كانت تنبض بالحيوية والقوة اللتين افتقدتهما التكوينات الهندسية المنهجية المنتظمة ، وحُفرت الزخارف السوداء فوق الأرضية البيضاء .

واتسم الأسلوب الثاني بالبساطة والاعتدال واقتراب الكائنات الحيَّة من أشكالها الطبيعية ، ولهذه المرحلة أهمية خاصة من وجهة نظر الرسم لاقتصاره فيها على « تقنية الأشكال الشبحية السوداء » وإبراز التفاصيل بالخطوط المحفورة والألوان الإضافية من أحمر وأبيض ، ونجد مثال ذلك في العديد من لوحات التراكوتا التي تصور « رقدة الميت» تحيط به النائحات ، والامفورا التي تصور هرقل يصرع القنطور نيسوس والجورجونات ، وأخرى من أجورة أثينا عليها رسم بولهول .

كانت الضخامة هي السِّمة الغالبة في أشكال الأواني كالامفورا والكراتيرون « الممزاج » وجؤنة العرس ، والجرار التي كانت أسطحها الواسعة تفسح المجال أمام التكوينات التشكيلية الكبيرة الحجم .

في الربع الأول من القرن السادس ق.م غدت التكوينات أصغر نسبياً ، كما تأصلت جذور الأسلوب السردي الذي يقتبس موضوعاته من الأساطير والحياة اليومية، وتراجعت أشكال الكائنات الحية الوحشية التي سادت خلال المرحلة السابقة عن مركز الصدارة .

في متحف اللوفر هناك آنية كبيرة عليها رسم لبيرسيوس مع الجورجونات تقدم مثالاً حياً لإنتاج هذه الفترة ... وخلال الربع الثاني من القرن نفسه انتشرت الأواني ذات المشاهد الأسطورية النابضة وصفوف الحيوانات المتراكبة وتبعتها خلال الربع الثالث من القرن السادس « كؤوس الزخارف المنمنمة » .

وقد عثر على هذه المنجزات الأتيكية في « ديلوس ورودوس ومصر وطروادة وجنوب روسيا وإترووريا وجنوب إيطاليا وصقيلية ومرسيليا » وهو مايكشف عن نجاح منطقة أتيكا خلال هذه المرحلة في تعزيز مركزها الفني والتجاري حتى استطاعت تنحية كورنثة منافستها التجارية جانباً واحتلال المركز الأساسي لصناعة الأواني في عالم البحر المتوسط .

**كورنثة** : كانت خلال القرن السابع ومستهل السادس ق.م أقوى دويلة يونانية من الناحيتين السياسية والتجارية بعد أن امتد نفوذها شرقاً وغرباً وأصبحت إحدى المحطات المهمة للتجار الفينيقيين ... وقد عثر على كثير من الأواني الكورنثية خارج بلاد اليونان أيضاً إذ انتشرت في إيطاليا والشرق بما في ذلك مصر ، وأغلب هذه الأواني هي أوعية أنيقة ذات قواعد وصحون ذات مسكتين وكؤوس وقارورات عطور دقيقة مزدانة برسوم هندسية الطراز .

وفي نهاية القرن الثامن ق.م بدأ ظهور أشكال الإنسان والحيوان والزخارف الشرقية اللولبية ، ولم تعد الأشخاص تجريدات ذات زوايا بل ذات خطوط محاطة واضحة الاستدارة تنم بالحركة والحياة ، ورُسمت بكلا الأسلوبين « الشبحي ، والمحيط الخارجي العام » مع استخدام التحزيز بين آن وآخر واللون الأبيض كلون إضافي ، وقد استقر هذا التطور بصورة جلية في منتصف القرن السابع حين ظهرت المشاهد المنسقة وقد بدت فيها الأشخاص البشرية تؤدي بعض الحركات المحدودة فضلاً عن استخدام الزخارف النباتية ... واستمرت أشكال الأواني في نطاق الصحون والكؤوس والأوعية وإن جاء بعضها على شكل الحيوان أو الإنسان كما بقيت الزخارف سوداء شبحية منمنمة مع إضافة اللونين الأحمر والأبيض .

ومن الأوعية الكورنثية المبكرة الأنيقة انبثق طراز النصف الأخير من القرن

السابع والنصف الأول من القرن السادس ق.م وذلك في عهد الطاغية كبسيلوس وبرياندر ، وقد نُسقت الزخارف في صفوف تغطي أكثر سطح الآنية التي أُخذ حجمها في الاتساع والكبر ، واتسمت الزخارف بالصيغ الجريئة ذات الطابع الشرقي ، وبالحيوانات والوحوش المطوّقة بالوريدات ، وبتوزيع الزخارف على خلفية الإناء محاكية زخارف الأنسجة الشرقية « كما نراها في وعاء النبيذ من كورنثة العائد إلى ٦٢٥-٦٠٠ ق.م والموجود في المتحف البريطاني »، وانتشرت مشاهد الأشخاص الآدمية الراقصة أو الممتطية صهوات الجيادة ومشاهد حرب طروادة وكانت الرسوم ذات أشكال سوداء فوق خلفية بنية فاتحة مع إضافة الألوان البيضاء والحمراء مع اللجوء إلى التحزيز لتوضيح التفاصيل .

كانت أغلب الأواني من نوع الكراتيرون والإيذري والأويونوكويه وقارورات العطور والكيليكس وعلب التجميل ، ويؤكد شعبية هذه الأواني شيوعها على نطاق واسع ، ولكن ما أن حل عام ٥٥٠ ق.م حتى كانت أيام كورنثة المزدهرة قد ولت فلم تعد للأواني الكورنثية الشهرة السابقة وإن استمر إنتاجها لتلبية الحاجات المحلية .

إلى جوار أتيكا وكورنثة كانت مراكز أخرى لإنتاج الأواني الفخارية نذكر من بينها إيوبيا « إريتريا وخاليكبيس » وبويوتيا وأرجوليس ولاكونيا... حيث تم العثور في أريتريا على أوان بالغة الضخامة ذات أعناق مرتفعة ترجع إلى النصف الأول من القرن السابع ق.م تزينها تكوينات مرسومة كبيرة الحجم نُفذت أحياناً بتقنية رسم المحيط الخارجي، وحيناً آخر بالرسم الشبحي بالأسلوب الجريء الذي تميزت به هذه الحقبة .

وهناك مجموعة وفيرة من الأواني الكبيرة والصغيرة مزينة جميعها بزخارف نباتية تعود للقرن السابع ومستهل السادس ق.م عُثر عليها في بويوتيا من بينها « بيثوس » ضخم مزخرف بأشكال بارزة ذات موضوعات أسطورية مثل أوروبا ممتطية الثور ، وبيرسيوس وهو يذبح الجورجونة ميدوسا ، وقد انتشرت تقنية الأشكال السوداء بين فناني بويوتيا ، وهناك وعاء منها بمتحف اللوفر عليه مشهد راع وماشيته ، ونقش عليه « صنعه جاميديس » .

كما ازدهرت الأواني اللاكونية في الفترة الممتدة بين عام ٦٠٠-٥٥٠ ق.م

واتسمت رسومها بتقنية الأشكال السوداء فوق أرضية بيضاء وبالزخارف النباتية كثمار الرمان وبراعم اللوتس والمراوح النخلية فضلاً عن الصيغ التقليدية المنتشرة .

وتصوّر إحدى هذه الأواني التي كانت تدعى سابقاً الأواني الكورينية « من برقة » الملك أركيسيلاوس الثاني ملك برقة يشهد وزن الجزية التي يقدمها مواطنوه من درنات بعض النباتات الثمينة المعبأة في أكياس متراصة في الكهوف الملكية ، هذا المشهد التاريخي الذي يعود إلى عام ٥٧٠-٥٦٠ ق.م يكشف لنا عن حياة الملك الذي جاء ذكره في النصوص المدونة ... وهكذا ترك لنا الرسام اللاكوني الدليل على أن الفن الإغريقي كان يجيد منذ ذلك العهد استلهام الوقائع الحياتية اليومية فيما ينجزه من أعمال .

وعثر على أوان من القرن السابع ومستهل السادس ق.م في العديد من مواقع اليونان الشرقية وجزر « ثيرا وساموس ورودوس وكريت وخيوس وباروس وميلوس وغيرها » وأشهرها الأواني الروديسية ومعظمها كؤوس وصحون وأويونوكويه مزدانة بصفوف الماشية والغزلان والثيران والطيور وبوهلول أحياناً ، مصوَّرة بلون بني داكن مزجّج فوق خلفية عاجية اللون ، وتجمع الرسوم بين الشكل الشبحي والمحيط الخارجي مع بعض الألوان الثانوية ولكن دون تحزيز ، إلاَّ أن زخارفها لم تكن مستعارة من الفن الشرقي مثلما كانت الكورنثية بل مستوحاة من الطبيعة ونابضة بالحياة ، ونُسقت صيغها النباتية في مجموعات رائعة وبديعة .

وهناك نسخ إغريقية أسيوية من الكؤوس المنمنمة الزخارف ذات الألوان السوداء رُسمت على السطح الداخلي لإحداها دوائر متّحدة المركز منجزة بعناية بالغة ، وبمتحف اللوفر تكوين أكثر تألقاً لرجل يتسلل إلى عشّ طير على الشجرة مرسوم فوق صحن « كيليكس » .

وفي جزيرة ميلوس عثر على أوان كبيرة الحجم كالأمفورا والأيذري والليبيس جاميكوس تتألف زخارفها من صيغ نباتية وجذوع نساء ومشاهد أشخاص محاطة بإطارات تضمها ، وهناك نموذجان بديعان أحدهما ينتمي لمنتصف القرن السابع ق.م والآخر للربع الثالث من القرن نفسه وكلاهما بمتحف أثينا القومي ، ففي الأول هرقل يرحل مع عروسه ديانيرا ، على حين نرى على النموذج الثاني أبوللو فوق عربة تجرها

أربعة خيول وبصحبته ربات الفن وأمامه أرتيمس تحمل غزالاً ، ويلفت النظر في كلا المشهدين مدى التقدم الذي حظي به أسلوب الرسم وخاصة رسم الجياد .

– **أوان إغريقية في جنوب إيطاليا** : كانت آنية الأشخاص الحمراء التي بدأت في الظهور بجنوب إيطاليا بدءاً من عام ٤٤٠ ق.م تقريباً منافساً قوياً لآنية أتيكا ، وظلت صناعتها مزدهرة خلال القرن الرابع للوفاء بالاحتياجات المحلية ، ومن الطبيعي أن النماذج المبكرة قد نهجت الأسلوب الأتيكي وخاصةً أسلوب مصور أخيل وأتباعه حتى بدأت المدارس المحلية في نهاية القرن الخامس في الإعراب عن شخصيتها التي أخذت تتضح ويتأكد استقلالها ... كان التزجيج في جنوب إيطاليا شديد السواد والتألق كما كان في أتيكا ، وغدت الأشكال أشد تنوعاً وأقل دقة والزخارف أقرب إلى البهرجة ، والمشاهد متسمة بطابع الحركة ، مستندة إلى الأساطير النادرة والتمثيلات المفقودة الأثر .

وبينما ساد أسلوبان خلال القرن الخامس ق.م أحدهما هو أسلوب المدرسة اللوكانية وهو طراز المدرسة الأيونية ، فقد شهد القرن الرابع ق.م تطور المدرسة الكامبانية ومدرسة بايستوم ومدرسة صقيلية .

كان على رأس « المدرسة اللوكانية » مصوران إيبيستيتشي وأميكوس ، وقد بقي زهاء ثلاثمائة إناء يزدان معظمها بمشاهد رتيبة تصور مطاردة النساء ورحيل المحاربين ومباريات الرياضيين والمايناديس والساتير والسيلينوس ، وإن اتسم بعضها بالطابع الخلاق المتخيل وبالتكوينات الكبيرة مثل مشهد أوديسيوس والسيكلوبيس بريشة مصور « السيكلوبيس » .

حافظ مصور « دولون » على تقاليد التصوير العريقة فنراه يصور على ممزاج طستي أوديستوس وهو يسأل طيف العراف تبريزياس عما يخبئه له القدر بأسلوب يكشف عن وعي في الرسم المتطور، وخاصة في توزيع الأشخاص الثلاثة في الفراغ والذين يشكّلون رغم تفرقهم فوق الأرض الصخرية مجموعة مترابطة ، إذ نرى أصدقاء أوديسيوس بوضعه الثلاثة أرباع في تناسق مع شخصية البطل التي تتوسط التكوين حيث يتراجع جسدهما وراء أديسيوس الجالس بينهما في الوضعية الثلاثية الأرباع مع تضاؤل سيقانه مما يحرك في ذهن المشاهد الإحساس بالعمق التصويري ، ثم ما تلبس

محاولات تشكيل الفراغ هذه وهي ماتزال في مهدها أن تكتسب مزيداً من التطور خلال القرن الرابع ق.م .

وقد رسم أيومينيديس فوق ممزاج ناقوسي محفوظ بمتحف اللوفر لوحة نابضة بالواقعية تمثل مشهداً مأخوذاً عن مأساة « أورستس » حيث يشرف أبوللو على تطهيره في دلفي قبل أن تستيقظ « الأيرينات » ربات الانتقام ، وقد لجأ الفنان إلى تصوير الأشخاص في مستويات مختلفة كوسيلة يشغل بها مساحة اللوحة .

وهناك فنان مصور تردد الكثير من علماء الآثار في تحديد هويته هو الرسام « كارنيه » الذي عُد لوقت طويل من « تارنتم » وإن تأكد اليوم أنه أحد المصورين اللوكانيين ... وعلى أية حال فإن أسلوبه يجمع بين ملامح مدرستي « تارنتم ولوكانية» .

في الأحوال كافة كان هناك تدهور في الإنتاج فقد عجز الرسامون عن تشكيل الفراغ بأسلوب فني موحد وهاجر أفضلهم إلى حيث تجذبهم المدرسة « الأيولية » المجاورة حيث شاع أسلوب مبكر في جنوب إيطاليا يمكن نسبته إلى تارنتم ... ويقوم هذا الأسلوب على ضخامة التعبير في آواني من الحجم الكبير مزدانة بتكوينات شديدة « التنميق » ، وقد ظلت هذه المجموعة على صلة وثيقة بالتراث « الأتيكي » ولم تتصف انجازاتها بذلك الطابع التكويني أو المستوحش الذي يميز أغلب المنجزات في المرحلة اللاحقة ، ولعل أهم ماشاب هذا الأسلوب هو عجزه على الإحاطة بجميع التفاصيل ، فمع روعة الأشخاص بقيت التكوينات العامة ثقيلة جامدة .

على أن الأمر لم يستقم تماماً إلى المدرسة الجديدة إلى أن توقف استيراد الآنية من أتيكا إلى أبوليا ، ويعد الرسام « سيسفوس » من أهم الفنانين في هذا المجال ، إذ يكشف طابعه الشبيه بالنحت عن تأثره بمنحوتات البارثينون ، وهذا الرسام لم يقتصر على تصوير الآنية الضخمة من نوع « الكراتيرون » فحسب بمشاهد ذات مقياس كبير مثل المزاج الذي صور على إفريزه العلوي مشهد سباق للخيل ، وعلى إفريزه الأوسط مشهد نسوة يعزفن الموسيقى ، وعلى إفريزه الأدنى قتال اللابيث مع القنطوري .

ولكنه صوّر أيضاً أواني أصغر حجماً ذات تكوينات بسيطة مما يكشف عن أنه كان وراء الاتجاهين الأساسيين اللذين ميّزا فن تصوير أيوليا خلال القرن الرابع ق.م ، وهما : الأسلوب المنمّق مع ضخامة التعبير الذي بلغ أوجه في الأواني الكبيرة المفرطة في التزيين والوافرة التفاصيل والذي ساد من نحو عام ٣٥٠ ق.م حتى مستهل القرن الثالث ق.م ، ويمثله الرسام « دارا » وأتباعه من الفنانين ، وقد بالغ هذا الأسلوب المنمق في استخدام اللونين الأبيض والأسود حتى اقتصرت عليهما بعض الأواني ، ويسمى هذا الأسلوب عادةً بأسلوب « جناثيا » نسبة إلى الموقع الذي عثر فيه على نماذج كثيرة منه ، مثال ذلك مشهد دارا يعقد مجلس الحرب قبل الانقضاض على اليونان فوق ممزاج موجود بمتحف نابولي .

أما الاتجاه الثاني الذي تأثر به الرسام « سيسيفوس » فهو الأسلوب البسيط المنفذ على الآنية الأصغر حجماً والذي ظل سائراً حتى نهاية القرن مع زيادة في الكم وهبوط في الكيف .

ـ على أن الرسم الأيولي قد عرف اتجاهاً آخراً يتعارض تماماً مع الأسلوب المنمق بنزوعه نحو تصوير الأشخاص الواقعية ، وإن لم يقصد واقع أفراد بذواتهم بل واقعية الحياة اليومية لأنه كان يستقي موضوعاته من المسرح الكوميدي مما جعل واقعيته « واقعية كاريكاتورية » تصور أشخاص التمثيليات الهزلية الأثيرة لدى اليونانيين مستوطني الغرب أو مسرحيات « الفلياكس » التي لا يتردد مؤلفوها وممثلوها عن محاكاة أشد الموضوعات قداسة والسخرية منها ... وقد استوحى المصور الأيولي هذه النماذج مستخدماً تقنية الأشكال الحمراء في بادئ الأمر ، ثم مالبث أن اغترف من مصادر التقنيات الجديدة : كالأسلوب المتعدد الألوان فوق خلفية داكنة « جناثيا » والذي شاع استخدامه كما مرَّ معنا ابتداءً من منتصف القرن الرابع ق.م ، واستخدم قواعد المنظور والتضاؤل النسبي اللذين أحرزا نجاحاً ذا قيمة تعبيرية فائقة ، إلى أن استخدم تقنية الظل والنور التي بدأت تتألق في مجموعة « كوناكس » وأروع مثل لها هو القطعة المتبقية من ممزاج « فورتزبورج » التي تمثل صورة شخصية لفنان مسرحي ، ويوحي تدرج الظلال على الثياب بالنهج السائد في تكوين اللوحات المعاصرة بالشمع .

ولم تبدأ الصناعة المحلية للآنية ذات الأشكال الحمراء في غرب إيطاليا قبل الربع الأول من القرن الرابع ق.م باستثناء بعض الاتجاهات إلى محاكاة الآنية الأتيكية في القرن الخامس ق.م ، وظهر أسلوبان أساسيان : أحدهما في كامبانيا والآخر في بايستوم ، وكلاهما يمتد بجذوره إلى مجموعة صغيرة من الآنية ذات أصول صقيلية في الغالب تأثرت إلى حد كبير بالاتجاهات الأتيكية ، والأسلوبان متماثلان إلى حد بعيد برغم تميز أسلوب كامبانيا بتنوع شديد .

ويشتمل أسلوب كامبانيا على ثلاث مجموعات :

١- مجموعة « كاساندرا إيريرا » التي صنعت في « كابوا » وتتألف عادة من أوان صغيرة مزدانة برسوم المحاربين والنساء والشباب ولاترقى إلى مستوى التكوينات الفنية الكبيرة إلاّ ماندر .

٢- مجموعة « آف » التي تستمد اسمها من أفيلا حيث عثر على الكثير من نماذج هذه المجموعة .

٣- مجموعة « كوماية » وتعد أهم المجموعات على الإطلاق وتضم نحو ألف إناء تزيّنها في أغلب الأحيان مشاهد المحاربين وولائهم، وتكثر من استخدام الألوان المضافة كالأصفر والابيض وأحياناً الأخضر والأحمر ، وانبثقت عن هذه المجموعة أوان صقيلية ذات الأشكال الحمراء ... وقد وُفّقت التنقيبات الحديثة في جيلا ولينتسيني وليباري إلى العثور على عدد كبير من الآنية ، وأصبح من المؤكد الآن قيام مدارس ذات طابع محلي في مناطق مختلفة عام ٣٤٠ ق.م .

أما الظاهرة الواضحة في مدرسة بايستوم هي خضوعها لتأثير المسرح ، حيث لجأ فنانو هذه المدرسة ، تحت قيادة « أستياس وبيثون » المنحدرين من أصل يوناني واللذين وقّعا الكثير من أعمالهما ، إلى الافراط في استخدام الألوان ، وقد أنجزا لوحات متناسقة التكوين تنبض بحس تصويري لايرقى إلى ماكان عليه في أبوليا ، وهناك ممزاج ناقوسي للفنان أستياس يقدم فيه مشهداً من مسرحيات « الفلياكس » يصوّر زيوس وهو يحاول رغم شيخوخته التسلّل إلى مخدع امرأة شابة مستعيناً بسلم خشبي يطل

رأسه من بين قوائمه ، بينما ينير له هرمس الطريق بوساطة مشعل صغير في يده ، ويبدو كلاهما بثياب ممثلي المسرحيات الهزلية وأقنعتهم ، ويكاد المشهد ينطق بما يوحي به من حركة كما تتجلى فيه المحاكاة التمثيلية الساخرة بالإلهين المنقادين في مغامرة غرامية من خلال القناعين المعبرين عن استخفاف الرسام بالآلهة وسخريته منها ، على حين يظهر وجه المرأة في النافذة المطلة عليهما ، كما تتراءى قواعد المنظور على استحياء في السلم الذي يحمله زيوس .

وفي مشهد ألكمينا زوجة أمفتريون وأم هرقل من زيوس وهي فوق المحرقة للرسام بيثون فوق ممزاج « بالمتحف البريطاني » حيث بلغ الروعة في تكوينه وإن خلا من قواعد المنظور ، كما تباعدت خطة الألوان عن الحسّ التشكيلي .

وكان الإله زيوس قد تخفى في صورة زوجها الملك أمفتريون واستطاع بمضاجعتها أن ينجب منها هرقل ، فقضى أمفتريون بحرقها عقاباً لها على جريمتها ، ويرى إلى اليمين أمفتريون الملتحي يمدّ مشعلاً يوقد به النار في المحرقة التي ألقيت ألكمينا فوقها ، بينما وقف أنتينور إلى يسار المحرقة لمساعدة أمفتريون ، وما تكاد ألكمينا تحسّ ألسنة النار حتى ترفع ذراعها مستغيثة بالإله زيوس الذي مالبث أن ظهر إلى اليسار مضفور اللحية يعلو رأسه الإكليل وتتدلى على كتفه الأيسر عباءة ذات مربعات بينما يقبض بيده اليمنى على صولجان مطلقاً صواعقه ، فإذا بقوس قزح أبيض يلتف حول المحرقة ينثر ذرات الماء البيضاء فوق مساحة سوداء ، على حين تشارك فتاتان على كلا جانبي قوس قزح بصبّ الماء من جرّتين ، وهما من الهياديس اللواتي تحوّلن إلى نجوم لايكفّن عن البكاء حزناً على أخيهن « هياس » واللواتي لاتظهرن إلاّ في موسم الأمطار .

وفي الجهة المقابلة للإلهة زيوس تبدو إيوس « أورورا » ربّة الفجر تحمل مرآة ، وفي الحق أن مصوري بايستوم برغم ارتفاع مستوى أعمالهم كانوا فنانين تقليدين أكثر منهم خلاّقين ، وقد استمر أسلوب هذين الفنانين على أيدي خلفائهما وخاصةً مصور « نابلي » برغم ما صاحب ذلك من تدهور مطّرد في الرسم وابتعاد عن الأصالة وسوء اختيار الموضوعات .

وبعض الرسامين من صقيلية أنجزوا في آواخر القرن الرابع ق.م ، تكوينات أشد

طموحاً ، وهكذا مضى المصورون ينجزون بعض الأعمال الممتازة وإن تمركز إنتاجهم اللاحق في جنوب إيطاليا وصقيلية ، كما أن التكوينات الضخمة التي نجحت مراسم أيوليا وبايستوم في تنفيذها قد خلّفت مكانها لتكوينات أصغر حجماً وموضوعات أشد ألفة .

## ٥-٣- الأساليب والتقنيات المستخدمة في الرسم على الأواني الإغريقية :

### ٥-٣-١ الأسلوب الهندسي :

بدأنا نرى على الأواني الأثينية خلال القرن العاشر ق.م ، المرحلة المبكرة لهذا الأسلوب الجديد الذي عُرف باسم « الطراز الهندسي الأولي » حيث تأخذ الأقواس والدوائر وأشباه الدوائر المتحدة المركز أشكالاً زخرفية جديدة باستخدام الفرجار والفرشاة المشطية التي تستطيع أن ترسم بدقة متناهية الأنماط الرخوة التي دأب الفنانون « الموكينيون » فيما مضى على رسمها باليد ... وكلما تطور الطراز الهندسي الأولي نرى المزيد من سطح الإناء مترعاً بالرسوم السوداء .

ومالبثت هذه المرحلة أن تطورت إلى طراز هندسي مكتمل خلال القرنين التاسع والثامن ق.م ، فرسمت الكائنات الحية « شبحية الهيئة » على الأواني الفخارية حتى تواكب التكوين الضيق ذو الزوايا للزخارف الهندسية المحيطة بها ، ومع تقدم الوقت أخذ الفنان يضيق عيناً وخصلة من الشعر أو ذقناً وأنفاً وانتهى إلى الأصابع والنهود ، وجاءت هذه الرسومات في جملتها بدائية الهيئة ، ومن أقدم هذه الأواني الهندسية التي تحمل رسوم الكائنات الحية عدد من الجرار الضخمة التي قد يبلغ ارتفاعها مترين مصنوعة بدقة عالية ونقشت عليها « رقدة الموتى » والمناظر المصاحبة لها كالنحيب حول النعش والموكب الجنائزي ، وكانت الجرار نفسها تنتصب فوق المقابر ، وتُصنع أحياناً دون قاعدة أو بقاعدة مثقوبة حتى يُصب فيها القربان السائل فيسقط على الميت الراقد تحتها ، وإن جرى استخدامها أيضاً لأهداف تذكارية بالمقابر .

يتميز الطراز الهندسي المكتمل بتغطية سطح الإناء بشرائط من صيغ زخرفية متقاربة ذات زوايا تنحصر في محصلة محدودة جداً وإن تنوعت ببراعة وإفراط وكأنها نسيج زخرفي يحدد بوضوح شكل الإناء ، وتمثل الجرة الكبيرة في الطراز الهندسي

المكتمل إلى جانب تصوير الكائنات الحيَّة ، نوعاً من الإبداع في ذلك العصر ، فتتكرر الأشكال الهندسية فوق مساحات متباينة الارتفاع والاتساع ، وتُستخدم فيها صيغة تعرجات « الميانذر » الزخرفية ، فضلاً عن الحلية الشبيهة بشكل المفتاح المتكرر المعروف باسم « الإغريقيات » .

وكما كانت هذه المميزة البارزة للطراز الهندسي المكتمل نادرة الظهور في الطراز الهندسي الأولي ، كذلك كانت الدوائر وأنصاف الدوائر المتحدة المركز قليلة في الطراز الهندسي المكتمل .

ويتشكل سطح الإناء من أفاريز تفصلها عن بعضها خطوط ثلاثية واضحة ومطلية يحتوي كل منها صيغة زخرفية هندسية ، وتنقسم هذه الأفاريز إلى لوحات بوساطة صلبان معقوفة تشكّل مربعات شطرنجية رتيبة الإيقاع ، على أن زيادة التزيين وشدة العناية بالتفاصيل لم يكن مع ذلك يطغى على الدقة الفائقة ، كما أن شكل الإناء كان يتحدد بفضل الأنماط والصيغ اللافتة للنظر المنجزة على عنقه أو بين عروتيه، غير إن الفنان مالبث أن وقع في أسر الصيغ وتنويعاتها فتضاءل تأثير الخزّاف أمام تأثير الرسام ، وهو مازادت معه الرغبة في تغطية سطح الإناء كله بشبكة منتظمة من الزخارف المتنوعة حتى باتت هذه سمة جوهرية مميزة لهذا الطراز .

ورسمت الأشخاص على هيئة أشباح أو خيالات نحيلة تحدّدها الخطوط المحيطة بها ، يتخذ الجذع فيها شكل مثلث حاد الزوايا مقلوب القمة مكوّناً الخصر النحيل ، وتمتد الأذرع في خطوط غاب عنها التجسيم حتى تبدو كأنها امتداد للمثلث ، أو قد تكون مستطيلاً مرسوماً فوق هذا المثلث .

غير أن الأشخاص في المشاهد النابضة بالحركة « ناثري الغصون المورقة على جثمان الميت » كانت تبعد عن النموذج النمطي بُعداً طفيفاً يسمح بتسجيل الحركة ، ويظهر الرجال في مناظر النواح على الميت أحياناً وهم يحملون سيوفهم ، بينما تظهر النساء بشعورهن الطويلة ، تعبر عن حزنهن بمجرد إشارة بسيطة في كل ناحية من ناحيتي المثلث ... ولايصوّر جثمان الميت في وضع الرقاد فوق التابوت بل نراه وكأنه قد يصوّر واقفاً في لوحة وضعت بعد ذلك أفقية في التابوت ، وما أكثر مانشاهد مثل

هذه الرسوم المتخيَّلة في رسوم الأطفال التي نجد فيها الدائرة تمثل الوجه مع حلقتين صغيرتين داخلهما تمثلان العينين وغطاء الرأس يعلو الرأس دون ملامستها .

من هذه البدايات التي اكتسبت خصوبتها بما أخذته اليونان عن الشرق في أواخر القرن الثامن وخلال القرن السابع ق.م تطور الفن اليوناني في المجالات كافة ثم مالبثت أوابد العمارة والتماثيل الضخمة أن ظهرت في منتصف القرن السابع ق.م واتخذت في آواخره أوضاعها التي غدت أساساً لإزدهارها في المستقبل .

وهناك من الأسباب ما يدفع إلى الاعتقاد بأن فن الرسوم الجدارية قد ازدهر مرة أخرى في الوقت نفسه ، الأمر الذي نلمس أثره في بعض رسوم الأواني ، ومامن شك في أن أهميته القديمة وخاصة في مدينة أثينا قد ساعدت على تطوره ضمن مجموعة الفنون الكبرى الجديدة بدلاً من انحصاره في مجرد حرفة متواضعة ، فظهر إنتاج كبير ووفير من الآنية الفخارية الجيدة الصنع ، وبقيت رسومات الكائنات الحية فوق الأواني حتى القرن الخامس ق.م ، تنعم بالروح نفسها والطابع نفسه والمستوى نفسه الذي كانت عليه أعمال النحت البارز واللوحات الجدارية المرسومة حينذاك ، مراعية الدور الأساسي الذي تؤديه هذه الرسومات وهو زخرفة الإناء الفخاري ، الأمر الذي لم يغفل عنه الفنان اليوناني .

### ٥-٣-٢- تقنية الأشكال السوداء والحمراء :

السمةالرئيسية التي تميز الرسم على الأواني عن الرسم على المستويات المسطحة كانت النمط « الشبحي » للرسوم ، فقد شهد القرن السابع ق.م سلسلة من التجارب تناولت الأصول الفنية وأساليب الزخرفة ومحاكاة منهج الرسم الجداري ورسم اللوحات ، وظهرت مع نهاية القرن تقنية رسم « الأشخاص السوداء » على هيئة شبح أسود لامع فوق سطح الفخار الأحمر المائل للبرتقالي ، على حين تُنقش الرسوم التفصيلية محفورة فضلاً عن ألوان أخرى انحصرت خلال مرحلة تطور هذا الأسلوب في نطاق درجات اللون الأحمر لرسم خصل الشعر ومعرفة الجواد وتفاصيل الثياب بجانب اللون الأبيض الذي كثيراً ما كان يستخدم للتعبير عن بشرة النساء ولحى الكهول وشعورهم .

وفي أثينا حيث بلغ هذا الأسلوب كماله خلال القرن السادس ق.م ، كان لـون الصلصال المستعمل هو البرتقالي الذي تتراوح درجاته بين الأصفر والأحمر ، وقد اعتمد الفنانون المزخرفون الرسم الشبحي على رسم المحيط الخارجي لأنه أشد تعبيراً ووضوحاً فوق السطح المنحني للإناء .

ويتضح لنا من تقنية الأشكال السوداء فوق جرَّة « الإيذري » من النوع الـذي تنقل فيه المياه من السُّبل إلى المساكن ، وهي مزينة بمشاهد ينابيع الماء الـتي كـانت تُعـد من المراكز المهمة في حياة المجتمع النسائي الإغريقي ، مع ملاحظتنا على أغلـب الجـرار نسوة يملأن جرارهن بالماء من السُّبل ، رُسمن باللون الأسود على خلفية برتقالية اللون ، طليـت وجوههـن وأذرعهـن بـاللون الأبيـض الـذي يُـبرز محيـط ثيـاب النسـاء وبعـض التطريزات على الأكتاف والصدر وجملة من التفصيـلات علـى الجـرار والينـابيع مـدى تقدم فن الرسم وحيوية أشخاصه المرسومة واتساقها مع أوضاعها .

ومع نهاية القرن السادس « ٥٣٠ » و حلول القرن الخامس ق.م ظهـرت تقنيـة جديدة للرسم الشبحي بأثينا ، الـتي كـانت وقتـذاك أهـم مركـز لإنتـاج الأوانـي ذات رسوم الكائنات الحية ، هي « تقنيـة الأشـكال الحمـراء » الـتي انعكسـت فيهـا خطـة الألوان مع الرسم ، فأتت الأشكال الحمراء في لون الفخار فوق خلفية سـوداء لامعـة ، مع رسم الخطوط المحوّطة والتفاصيل بطلاء التزجيج مما يجعلها بارزة ناتئة قليلاً .

وكان يجري إعداد التصميم المبدئي للمشهد فوق السطح من الصلصال بوسـاطة أداة غير حادة على نحو مانرى في بعض الأواني التي توقف إتمامها عند مرحلة الإعداد ، ثم يُرسم المحيط الخارجي للأشكال بخطوط دقيقـة رفيعـة تتلوهـا خطـوط داخليـة أبعـد عمقاً ، وفي النهاية تُطلى الخلفية باللون الأسود .(١٨)

وكان قد انتشر « التحزيز » خلال المراحل المبكرة من تقنية الأشكال الحمـراء وخاصـة في تحديـد خصـلات الشـعر ، غـير أن الرسـامين مـالبثوا أن أقلعـوا عـن هــذه الطريقة.

---

(١٨) SANMARTI , E - La Ceramica Griega de Emporion , Y , RoHDE , Barcelona , 1978 - PP-200

ولتمييز الخطوط ذات الأهمية عن تلك الثانوية كانت الأخيرة تُرسم بطلاء التزجيج المخفّف فتكسوها ظلال متنوعة من اللونين العسلي والذهبي ، واستمرت هذه التقنية منتشرة إلى جانب تقنية الأشكال السوداء على أسطح الأواني الحمراء نحو عشرين أو ثلاثين سنة إلى أن تفوقت الأشكال الحمراء تفوقاً مذهلاً في مستهل القرن الخامس ق.م ، وكانت الخلفية السوداء اللامعة للأواني ذات الأشكال الحمراء تنفرد بميزة مهمة ، فهي فضلاً عن تثبيتها لسطح الإناء تفصل بين صور الأشخاص بشكل طبيعي لايتحقق في أي تقنية أخرى من تقنيات الرسم .

### ٥-٣-٣- تقنية الخلفية البيضاء :

مع نهاية القرن السادس ق.م ابتكر بعض رسامي الأواني الأثينيين تقنية جديدة أعرضت عن قاعدة الرسم الشبحي واقتربت إلى حد بعيد من رسم اللوحات، وغدا الفنان يطلي الفخار البرتقالي بطبقة رقيقة من اللون الأبيض العاجي، ثم يرسم من فوقها الصورة الإجمالية أي المحيط الخارجي بالألوان المائية ، وسميت هذه التقنية الثالثة « بالخلفية البيضاء» ولدينا ثلاثة نماذج :

١- تريتونا على خلفية من الطفل الأبيض رُسم محيطه بالأسود المزجّج .

٢- كأس رُسمت على سطحه الخارجي أشكال حمراء تمثل « ديونيسوس والساتير والمايناديس »، على حين نرى فوق سطحه الداخلي شخصية مايناديس واحدة وقد أمسكت بفهد أرقط وأسدلت فوق كتفيها جلد فهد آخر .

٣- الممزاج كراتيرون حيث لاتبعد الرسومات الموجودة عليه كثيراً عن الرسوم الجدارية اليونانية التي فُقِد الكثير منها ، حيث تبدو السماء مغطاة باللون الأبيض الذي لا تتضح معه التفاصيل ، والصخور مرقشة بأعشابها المتسلقة، والثياب متنوعة الألوان ، وقد لونت بشرة النساء باللون الأبيض الناصع فوق خلفية عاجية بيضاء ، بينما اقتصر رسم بشرة الرجال على الخطوط المحوّطة دون تمييز لوني .

ويصور المشهد ديونيسوس الطفل بعد معجزة ميلاده الثاني من فخذ أبيه زيوس

حيث خبأه بعد أن اختطفه من جسد أمه سيميليه الآدمي عندما احترقت بمجرد وقوع نظرها على عشيقها، فحمله هرميس إلى حوريات نيسا ليتعهدنه بالرعاية ، ثم إلى سيلينوس العجوز الذي بدا في المشهد المصّور « المرسوم » أشد بياضاً من الخلفية البيضاء .

وظهور تقنية الرسم على الأواني فوق خلفية بيضاء كان على أثر الانتصار اليوناني على جيوش الامبراطورية الفارسية التي كانت قد زحفت في بداية القرن الخامس ق.م حتى بلغت شواطيء بحر إيجه وغزت المدن اليونانية بآسيا الصغرى والجزر البعيدة عن شواطئها مهددة أيضاً باحتلال شبه جزيرة المورة .

فتصدت لها اليونان وانتصرت عليها في معارك « الماراثون وسلاميس وبالاتيه » وهو الانتصار الذي ترك أثراً في الفكر اليوناني تجلى في تحرره الكامل ، فلم تلبث الأجيال التالية أن نعمت بازدهار فكري تمخض في النحت والرسم ، وتخلص الفنانون اليونانيون من التقاليد القديمة المتوارثة التي باتت عاجزة عن التعبير عن مقاصدهم وآمالهم في تطوير قواعد الفن الكلاسيكي .

لذلك تعّد الرسوم فوق الخلفية البيضاء على أواني القرن الخامس ق.م بأثينا وهي قلب اليونان النابض إلى جانب جمالها الخلاب وثائق مهمة لتأريخ فن الرسم الإغريقي... غير أن هناك أمر ين يدعوان إلى الحذر عند تقييم الأواني المرسومة ذات الخلفية البيضاء : [١٩]

**أولاً** : وهو أقلهما أهمية إن هذه الأواني كسائر الآنية الآخرى مصنوعة من الطين المحروق « التراكوتا » بألوان محدودة ، ومن ثم لايجوز أن نسلم تسليماً قطعياً بكونها أصداء حقيقية لطريقة التلوين فوق لوحات التصوير المفقودة « المرسومة سابقاً» . وما أكثر ماردّد كتاب القرن الأول ق.م وما بعده ممن تُعد مؤلفاتهم حجة في الرسوم اليونانية المفقودة ، أن بعض الفنانين كانوا يمارسون الرسم ذا الألوان الأربعة ، الأبيض والأسود والأحمر والأصفر ومركّباتها باستثناء الأخضر والأزرق .... غير أن الروايات مضطربة ومتعارضة ، فعلى حين يقرر البعض أن الفنانين

(١٩) SANMARTI , E - نفس المرج السابق - PP - 204 - 211

القدامى هم وحدهم الذين كانوا يستخدمون الألوان المحددة بينما استخدم فنانوا الفترة اللاحقة التلوين المتعدد الألوان ، كشفت بعض الآثار القديمة عن تلوينات العمارة والنحت أن اللونين الأزرق والأخضر كانا يستعملان منذ العهد الإغريقي القديم ، كما تشهد اللوحات اليونانية القليلة المتبقية من آواخر العصر القديم باستخدام اللون الأزرق الفاتح بحرية تامة دون استخدام اللون الأخضر .

**ثانياً** : لقد ظهر التأثير الفني للثورة الكلاسيكية في النحت بأسرع مما ظهر في الرسم ، وكان عالم الرسم الجديد الذي يتلمس الفنانون الإغريق طريقهم نحوه أشد تشعباً ودقة من عالم النحت العريق ، وهو ماجعل اضطراداه مرحلياً نحو الكمال يتم على مراحل ، وكانت ثورة الفن التي كشفت عن مواهب الإغريق الكامنة مصاحبة لانطلاقة تحررية عامة ظهر صداها أيضاً في الأدب والفلسفة والعلوم والآراء السياسية وتطبيقاتها العملية .

وإنا لنجد في حماسهم واندفاعهم إلى ردّ عدوان الفرس ما يوحي بأن عالم الإغريق الجديد قد استكمل بناؤه النهائي بأثينا في عصر بريكليس ، أي الجيل التالي بعد منتصف القرن الخامس ق.م ، فلاعجب أن أصبح من المسلّم به خلال ذلك العصر بأسره ، أن أعظم فناني النحت الإغريقي الذين غدت أعمالهم نمطاً يحدد مسار النحت الإغريقي كله هو فيدياس المعاصر لبريكليس ، على حين كان أعظم الرسامين هو أبيلليس رسام بلاط الإسكندر وذلك بعد مضي أكثر من قرن على عصر بريكليس ، وبعد أن أخفق المفهوم الكلاسيكي في الحفاظ على الطابع الذي خلعه على نفسه خلال منجزاته في القرن الخامس ق.م بأثينا ، حيث بدأ التدهور أيضاً - وربما من أجل هذا السبب لم يمرّ الرسم الإغريقي بحقبة كلاسيكية كتلك التي شعر بها الأقدمون في أعمال فيدياس ومعاصره بوليكليتيس ، والتي نشعر بها في أعمال النحت بمعبد البارثينون .

لم تشق طريقها تقنية الخلفية البيضاء لأنها لم تكن تتيح للرسم الشبحي الذي هَامَ به رساموا الفخاريات ، ولم يتحلَ بالميزة والقوة نفسهما اللتين تتيحهما الخلفية السوداء ، ومع ذلك دأب عدد من كبار رسّامي الأشكال الحمراء على استخدامها طوال القرن الخامس ق.م بين الحين والآخر وفي عدد محدود من أشكال الآنية ، كما نرى في رسوم السطح الداخلي على أواني « الكيليكس » ثم في قارورات الزيت

« ليكيثوس » التي تستخدم فضلاً عن وظيفتها في أغراض المعيشة اليومية ، لمباركة الموتى في المقابر .

## ٥-٤- أهم الكتابات والنقوش على الأواني الإغريقية :

كثيراً ماتكون الكتابة المضافة إلى رسوم الآنية ذات أهمية كبرى مثلما نرى في بعض الأواني ، وعلى أنه برغم العدد الكبير من الآنية التي حفظتها لنا الأيام فإن التوقيعات عليها نادرة ، وتنتمي أغلب الآنية السليمة إلى النصف الثاني من القرن السادس وأوائل القرن الخامس ق.م وهي الفترة التي كانت تمارس فيها عادة التوقيع على الآنية ، تلك العادة التي اختفت تماماً في آواخر القرن الرابع ق.م حتى لم تبق غير التوقيعات الأثينية على ذلك النوع الخاص من الآنية المعروف باسم «أمفورا باناثينـاي» أو كأس المباريات .

وكانت الكتابة تستخدم لعدة أهداف منها :

١- تعبير عن حديث يحكي به الشخص المصوّر إلى نفسه .
٢- توجيه عبارة إلى الشخص الذي يتأمل اللوحة « تحياتي إليك .. » .
٣- توضيح الموضوع المرسوم « مباريات لتأبين باتروكلوس » أو تفسير حركة الشخص المرسوم « إنه على وشك أن يقفز » .
٤- تحديد أسماء الشخصيات أو الأشياء المرسومة « هرقل أو أجاكس » أو « خاص بأفروديت » أو « الحصان زانثوس » أو « مقعد أو إناء أو نبع».
٥- إضفاء لون من الزخرفة برسم حروف متشابكة لاتدل على أي معنى واضح وإن كوّنت شكلاً جميلاً .
٦- إضفاء صفة الجمال على شاب أو فتاة من المشهود لهم بالجمال لإشاعة هذه الصفة تكريماً لأحدهما بتسجيل ذلك على لوحة أو على عدة لوحات تحت عبارة « فلان الجميل أو فلانة الفاتنة » ، وقد كان إزجاء المديح للغلمان شائعاً .
٧- تسجيل عمليات البيع والشراء بوضع بعض الحروف والأرقام على الجوانب السفلى لقواعد الآنية .

٨- استخدام قطع الآنية المكسورة كتذاكر انتخاب بحفر اسم الشخص المراد انتخابه ، ومازال كثير من أسماء الأشخاص البارزين مسجلاً على أمثال هذه القطع ، ومنها اسم « ثيميستوكليس » على سبيل المثال .

٩- ولعل أهم الكتابات هي توقيعات الفنانين أنفسهم من الفخارين الذين صنعوا الآنية أو الرسامين الذين رسموها . وتظهر هذه التوقيعات على شكلين : « صنعها فلان - EPOIESEN or EPOIEI » و « صورها فلان - EGRAPHSEN or EGRAPHE » .

وإذا كان الشخص نفسه الذي صمم الإناء هو الذي صوّره ينقش « صنعها وصوّرها فلان » أو « صنعها فلان وصوّرها فلان » إذا كان صانعها ومصورها فنانين مختلفين ، وبين آن وآخر نرى الاسم نفسه يتكرر على آنية مختلفة مصحوباً بتعبير « صوّرها » مرة و « صوّرها » أخرى . وفي بعض الحالات كان الاسم نفسه يتكرر مصحوباً بالفعل « صوّرها » على آنيتين تختلفان من حيث طرازهما ، ولعل مردّ ذلك إلى وجود فنانين مختلفين كانا يديعان بالاسم نفسه .

وكانت أغلب التوقيعات تسجّل على أبدان الآنية وإن دُوّنت في بعض الأحيان على الأذرع أو القاعدة أو الحافة ، كما كانت الحروف الأتيكية هي الحروف المستخدمة في هذه الكتابة حتى عام ٤٩٠ ق.م تقريباً إلى أن بدأت الحروف الأيونية في الظهور بعد عام ٤٨٠ ق.م تقريباً، والراجح أن الصيغ الأيونية كانت تستخدم في الكتابات غير الرسمية قبل أن تتبنّاها الدولة بوقت طويل .

ولانعرف إلاّ قلة من الأسماء الحقيقة لرسامي الآنية الأتيكيين إلاّ أنه أمكن التعرف على أساليب فناني أتيكا المرموقين الذين لم يوقعوا على منجزاتهم ، وابتكر العلماء أسماء لهم اشتقوّها من الموضوعات التي رسموها مثل : « مصور النيوبيد » أو « مصور الجورجونة » ، أو من المواقع التي عثر فيها على الآنية مثل « مصور برلين أو مصور نابلي » أو من اسم مثل أعلى جمالي أشار إليه الفنان مثل « مصور أيون » أو من اسم الخزّاف « الفخاري » الذي تعاون معه مثل « مصور بريجوس » .

وكان تباين هذه الأساليب المتعددة سبباً في مضاعفة الاهتمام برسوم الآنية اليونانية مثلما هو الحال مع رسوم عهد النهضة ، غير أننا لم نجد مثيلاً لمؤرخ مثل « فارساي » يؤرخ لحياة هؤلاء المصورين فباتوا لا يُعرفون إلا من خلال منجزاتهم فحسب ، ومن أبرز الرسامين مرتبين وفق تتابعهم التاريخي ابتداءً من عام ٦٢٠ حتى ٣٥٠ ق.م تقريباً .

يتصدر الرسام « نيسوس » الفنانين الذين عاصروا بدايات طراز الأشكال السوداء ، أي في نهاية القرن السابع ق.م « مزخرف الأمفورا التي تحمل رسم هرقل » وهو يفتك بالقنطور نيسوس مختطف زوجته ديانيرا ثم وهو يصارع الجورجونات ، والأمفورا التي تحمل رسم السفنكس .

وقد عرفنا الرسام « سوفيلوس » من بين الذين شهدوا في بداية القرن السادس ق.م خلاص الفن الإغريقي من تأثير الشرق الذي صبغه بطابعه الواضح خلال الفترة السابقة ، وكان سوفيلوس خزّافاً إلى جوار كونه مصوراً ، وقد اعتمدت أعماله المبكرة على الأفاريز التي تصور معارك الحيوانات التي تواجه بعضها بعضاً وكذلك الوحوش الخرافية مثل السيرينيس والسفنكس التي أفرط في استخدامها العصر المتأثر بالشرق ، ثم مالبث أن اتجه نحو المشاهد الأسطورية كزفاف ثيتيس وبيليوس ، والمباريات الجنائزية التي أقيمت لتأبين باترولكوس .

ويعد « مصور الجورجونة » المثل الرئيسي للجيل اللاحق ، وتتصدر أعماله جرَّة مستندة إلى حوامل صوّرت عليها قصة بيدسيوس والجورجونات فضلاً عن صفوف من الحيوانات حيث تتجلى الإيماءات المعبرة ودقة الرسم وملء الفراغات بالزخارف المميزة لهذا الفنان ، وخلال الربع الثاني من القرن السادس صاغ الخزاف إرجو تيموس والمصور كليتياس الكأس الأثرية المحفوظة « بفلورنسا » والمعروفة باسم إناء فرانسوا ، وتمثل الاتجاه الجديد في الرسم خلال النصف الأول من القرن السادس ق.م ، فهي تضم نحو مائتي شكل بالغة الوضوح موزعة على ستة صفوف متراكبة من القاعدة إلى الفوهة .[٢٠]

---

(٢٠) CASTANER , P - Les Amphores MASSALIETES D'emporion , Lattes , 1990 , PP.176

وكان إكسكياس خزافاً ومصوراً على حد سواء فقد وقّع مرتين بعد عبارة « صوّرني وصنعني » وذلك على آنيتين من نوع الأمفورا أولاهما موجودة في برلين والثانية في الفاتيكان ويزيّنها رسم لأخيل وأجاكس يلعبان معاً لعبة شبيهة بلعبة الضامة، وكان هذا الفنان شأنه شأن ليدوس مصور لوحات كما كان رسام أوان خزفية . وعرفنا الرسام أمازيس بوصفه خزافاً من توقيعه على ثماني أوان ممتازة من حيث تقنية التشكيل ، وكان يزخرف الأواني الكبيرة كما رسم عدداً من « الكؤوس المنمنمة الزخارف » امتازت بما أسبغه على أشكالها من رشاقة .

ومن بين أعماله آنيتان من نوع « ليكيثوس » موجودتان في نيويورك تظهر على إحداهما نساء يغزلن الصوف أو يمشطنه أو ينسجنه ، وعلى الأخرى أحد مواكب الزفاف .

وقد تصدر ديونيسوس « باخوس » وجوقته موضوعات الرسم على الأواني منذ مستهل القرن السادس ق.م ولا عجب فقد كانت كثرة هذه الأواني تستخدم في حفظ الخمر أو مزجها أو تناولها .

وكان الرسام « أندوكيديس » من أوائل الفنانين الذين استخدموا تقنية الأشكال الحمراء ، وقد واصل العمل في الحقل الذي مهده إكسكياس وإن شاب أسلوبه القوي تكلّف مردّه إلى أبهة عصر الطاغية بسيستراتوس .

وهناك توقيع للرسام « بسياكس » على آنيتين من نوع الابسترون وآنية من نوع الكيليكس ، وقد زيّن أواني مختلفة الأحجام بأسلوب يتميز بشدة العناية ووفرة التفاصيل الزخرفية على غرار مصور أندوكيديس إذ كان مثله ذا اتجاه تجريبي ، وقد استخدم تقنية الأشكال السوداء « في رسمه نافخ البوق البديعة على الكيليكس الموجود في المتحف البريطاني ، كما استخدم تقنية الأشكال الحمراء والبيضاء والسوداء ، والأشكال البيضاء على أرضية حمراء . وقد واكب الفنان إيوفرونيوس حكم بسيستراتوس الدكتاتوري وإصلاحات كليثينيس ثم فاتحة عهد الديمقراطية الأثنية فحملت أعماله بصمات هذا العصر .

ووقع « يوثيميديس » على ست أوان ، وقد رسم شخوصه الشبيهة بالتماثيل

بيد واثقة يكشف بعضها عن اهتمام خاص بما بدأ يشغل في ذلك العصر فكر الرسامين اليونانين ألا وهو « التضاؤل النسبي » .

وانحصر عمل الرسام دوريس في الفترة مابين عام ٥٠٠ وعام ٤٧٠ ق.م ، وله مشهد الساتير الراقص على إناء من نوع « البسيكتر » . وهناك عدد من كبار فناني الإغريق يبدو أنهم تخصصوا في صنع الآنية الكبيرة الحجم وزخرفتها مثل الرسام « كليوفراديس » الذي زيّن كأساً كبيرة موجودة بمتحف ميونخ ووّقع عليها بما يثبت أنه صنعها ، وقد رسم مايزيد على مائة إناء أكثرها من نوع الأمفورا والإيذري بأسلوب متميز مثلما يتجلى في شكل المايناديس .

ويستمد الرسام برلين اسمه من إناء طويل من نوع الأمفورا موجودة بمتحف برلين يحمل رسم هيرميس واثنين من الساتير ، كما نسب إليه أكثر من مائتي إناء لايحمل أي منها توقيعاً .

ويعد الرسام « سافو » و « ديوسفوس » و « ثيسيوس » ورسام أثينا من أبرع مزخرفي الأواني من نوع « ليكيثوس » والأمفورا ذات العنق « الأويونوكويه » خلال الفترة الممتدة بين ٤٧٥-٤٥٠ ق.م التي بعثت روحاً جديدة في رسوم الأواني وأبدع فيها المزخرفون تكوينات طموحة متباينة المستويات على خلفيات من مشاهد طبيعية فوق أوان كبيرة الحجم تدور حول صراع اللابيث مع القناطر ، والإغريق مع الأمازونات .

وقد برز الرسام « نيوبيد » الذي زين إناءً بديعاً من نوع الكراتيرون وهو موجود بمتحف اللوفر عليه رسم لملاّحي الأرجو ومصرع أبناء نيوبي بجانب أشكال في أوضاع شبيهة بأوضاع التماثيل الشائعة أيامها مثل تمثال الربة أثينا وتخصص الرسام « فيلاجوليا » في ابتكار تكوينات هادئة رصينة تأخذ بقواعد الفن الكلاسيكي التي ظهرت في العصر التالي مباشرة حيث نرى مشهداً لجوقة من النساء يرقصن في رشاقة على ممزاج ناقوسي موجود بمتحف « فيلاجوليا بروما » .

وتستعيد منجزات الرسام « أخيل » العظمة التي انفردت بها منحوتات البارثينون ، وسميّ الرسام أخيل نسبة إلى الأمفورا الموجودات بالفاتيكان والتي تصور

أخيل وأسيرته الطروادية بريسيس ، وقد أمكن التعرف على أسلوبه المميز في نحو مائتي آنية ، وكان بطبعه يميل إلى استخدام تقنية الخلفية البيضاء على « الـ ليكيثوس » وأجمل رسوماته وأرقها هي التي جاءت وفق هذه التقنية ، ومن أبدعها صورة فتاة تحمل فانوساً إلى سيدتها « بمتحف بوسطن » ورسمة أخرى فوق ليكيثوس بمتحف أثينا القومي تصور محارباً يودّع زوجته قبل رحيله .

أما الرسام « الفيالي » الذي يعتقد أنه تلميذ أخيل فقد أشاع النشاط والحيوية في السكون الذي خيَّم على منجزات عهد بريكليس ،÷ ولعل أبدع صوره هي مشهد « زيارة لمدرسة الموسيقى » فوق دورق « فيالي » بمتحف بوسطن ، وهو الإناء الذي استمد منه الفنان اسمه .

وقد ظهرت مشاهد أشد حيوية في رسوم أواني الربع الثالث من القرن الخامس ق.م ، تخلصت بعض الشيء من سكينة فن فيدياس مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بالتعبير الهادئ ، وجاء هذا الأسلوب جامعاً بين بساطة الرسوم التقليدية الموروثة عن نهاية الأسلوب القديم وبين الوضعيات والتعبيرات الدقيقة الرصينة للفن الكلاسيكي حيث تظهر الرسوم مفاتن الأنوثة وتجرّد أشكال الذكور من مظاهر الفتوَّة والقوة ، وتظهر الصبايا الرشيقات المرتديات ثياباً شفافة بوصفهن الموضوع المفضل لرسامي الأواني بعد عام ٤٣٠ ق.م .

وقد زخرف الرسام « ميدياس » جرّة محفوظة بالمتحف البريطاني بمشهدين متراكبين يمثل أعلاها قصة اختطاف الديسكوري « كاستور وبوللوكس » فيبي وهيلايرا ابنتي ملك مسينا » ، ويمثل أدناهما هرقل في حديقة الهسبر يديس وبنات أطلس حيث تفاحات الحب الذهبية التي كانت هدية الربة جيا إلى هيرا في ليلة زفافها وقد أوكلت حراستها إلى تنين رهيب .

وتكشف أعمال الرسام كليوفون والرسام دينوس عن المعالجة المتحررة للموضوع المطروق والدراسة المتأنية لخطوط الأشكال والعناية بتصوير الأردية الفضفاضة ، وكانا يفضلان رسم الموضوعات المتصلة بديونيسوس فوق الأواني الكبيرة الحجم .

ويعد رسام المرأة ورسام « ريد » ورسام « التريجليف » من أهم الفنانين الذين تخصصوا خلال الربع الأخير من القرن الخامس قبيل نهاية حرب البيلوبونيز في زخرفة قارورات « ليكيثوس » ذات الخلفية البيضاء .

وكان الفنانون تالوس ، وبرونوموس وسيوسولا ، دعاة أسلوب المبالغة في التنميق الذي ظهر نحو عام ٤٠٠ ق.م ، حيث مضت رسوم الفنان سيوسولا على النهج نفسه مع إلحاح ملحوظ على التنميق وإن أوحى رسم مشهد صراع الآلهة والعمالقة « جيجا نتوماكي » على صفيّن بالنكوص عن قاعدة تلاحم المقاتلين التي جرى العرف على توكيدها في رسوم الآنية ... إلى جانب هذه الرسوم المغالية في التزيين ظهر أسلوب أشد بساطة يحتفظ بالسياق اللوني الأحمر والأسود علاوة على بعض اللمسات من الألوان الأخرى ، خاصة في الآنية الصغيرة الحجم ويعتمد على رسم شكل واحد أو شكلين .

وتطور الأسلوبان السابقان إلى أسلوب « كيرتش » الذي أطلق عليه هذا الاسم نسبة إلى مدينة في جنوب روسيا عُثر فيها على كثير من نماذج هذا الأسلوب الذي ظل مستخدماً حتى عام ٣٢٠ ق.م تقريباً ، وهو يمثل الطور الأخير من صناعة الأواني الأثينية ذات الأشكال الحمراء حيث شاع تصوير موضوعات مستمدة من حياة النساء وطقوس العبادة التي كان أربابها المفضلون هم ديدنيسوس وأبوللو وأفروديتي على حين كان بطلها الأثير هرقل ، ومع أن كثرة هذه الرسوم قد أعدت بسرعة فقد كان يظهر بينها ومن وقت لآخر أحد الأعمال الفنية الرائعة مثل موكب ديونيسوس وبومبي وإيروس على آنية أو يونوكويه موجودة حالياً بنيويورك ويعرف فنانها باسم الرسام « بومبي » .

### ٥-٥-أواني الفترة الهلينيستية :

رافقت حلول العصر الهلينستي تغيرات في زخرفة الأواني ، فقد اختفت تقنيات الأشكال السوداء والحمراء بعد انتشار دام ثلاثة قرون وحلّت محلها تقنيات أخرى ، فطُلي الكثير من الآنية بطبقة من التفل الأبيض ، وأضيفت الزخارف بطريقة النمبرا ، وقد استخدم هذا الأسلوب في تنفيذ عدد كبير من أواني « الخدرة » التي تستمد اسمها

من مدافن الخدرة بالإسكندرية حيث عثر على الكثير منها ، أيضاً أواني « كانوزا » الفاخرة التي عثر عليها في كانوزا بجنوب إيطاليا والتي تضم زخارف مرسومة وأخرى مجسّمة ، فضلاً عن أواني « سنتوريب » التي عثر عليها في مدينة سنتوريب بصقلية والتي تضم مشاهدها أشخاصاً عدّة مرسومة بألوان شتى تقترب في أسلوبها من الرسوم الجدارية في « بومبي وهرقلانيوم » وتميز هذا الأسلوب بإضافة الزخارف البارزة إلى جوار المرسومة على الآنية ، مثلما نرى فوق غطاء وعاء من سنتوريب حيث نشاهد امرأتين تقدّمان القربان .

ومالبثت الآنية في هذا العصر « الهلينستي » أن تخلت عن الزخارف الملونة كلية وحلت محلها الزخارف البارزة ومن المرجح أن الفنانين استلهموا هذا الأسلوب من الأواني المعدنية ، أمثلة ذلك أواني كالين وميجارا وبرجامون .

أما آنية كالين التي أطلق عليها هذا الاسم بسبب العثور على العديد منها في كالين بجنوب إيطاليا ووجود توقيعات لخزافين من كالين على عدد منها ، والأواني تتألف من « مسارج وكؤوس ودوارق مزيّنة بنقوش بارزة » وقد نفذت النقوش البارزة بأسلوب الصّب المستنسخة عن النماذج الهلينستية والنماذج السابقة عليها أحياناً ، مثال ذلك الرصيعة المصبوبة من قالب مستنسخ عن عُمْلة صقلية من سراكوسة تعود للقرن الخامس ق.م ، فوق السطح الداخلي لصحن « كيليكس » من القرن الثالث ق.م وقد طُلي السطح كله بالتزجيج الأسود . (٢١)

ودرج الفنانون على استخدام أسلوب النقوش البارزة المضافة المقتبسة عن الأواني المعدنية على أوان فخارية مطلية باللون الأسود مثل أواني الكراتيرون والإيذري والسكيفوس التي عثر عليه في وسط اليونان وشرقها ، كما عثر في شرقي اليونان وغربها على عدد وفير من الآنية المطلية باللون الأسود الخالية من الزخارف أو المزينة بمراوح نخيلية وغيرها من الزخارف الصلصالية ، وتمثل هذه النماذج مختلف الأواني التي انتشر استخدامها في المنازل وقتذاك .

---

(٢١) عكاشة – ثروت – الفن الإغريقي – الهيئة العامة المصرية للكتاب – ١٩٨٢ – ص ٦٨٦–٦٨٨ .

# مفاهيم

# « من الآثار الكلاسيكية الإغريقية »

١- الشبحي : وهو الصورة المشكّلة من رسم الخط الخارجي المجسد وحده ، ويظهر فيها منظر الشخص أو غيره بلون قطعي لافرق فيه بين ظل أو نور أو لون .

٢- التواريخ المزدوجة : هي التواريخ المتناظرة في أكثر من موقع ، يؤدي تناظرها إلى تسهيل تطويع الأحداث للسرد التاريخي .

٣- اللابورانث : مبنى ذو تخطيط شديد التعقيد لاسبيل إلى الهروب منه .

٤- الأيوليون : هاجر الأيوليون في القرن الحادي عشر ق.م من تساليا قبل الأيونيين بثمانين عاماً ، وقد اشتقوا اسمهم من أيولوس بن هيلينوس ، وكانت تساليا تسمى قديماً أيوليا .

٥- أيونيا : تنحصر بين أيوليا شمالاً وبحر إيجه غرباً وكاريا جنوباً وليديا شرقاً ، وتشمل مدن بريين وملطية وكولوفون وكلاوز ميناي وإفسوس وليبدوس وتيوس وإثيراي وأزمير وساموس وخيوس . ومالبثت أن خضعت أيونيا لليديا تحت حكم كرويسوس إلى أن ساعدتها أثينا على التخلص من الطغاة الآسيويين، ويشتق اسمها من أيون .

٦- Magna Graecia : اصطلاح لاتيني يعني بلاد الإغريق العظمى ، ويقابله باليونانية « ميجاليه هيلاس » ، ويطلق على المستعمرات الإغريقية بجنوب إيطاليا ، وصقيلية التي كانت أغنى المستعمرات اليونانية لخصب تربتها الناتج عن غزارة أمطارها وأثر الحمم البركانية .

٧- الكاريتيد : أطلق المعماري الروماني « فتروفيوس » اسم الكارياتيد على هذا النوع من « الأعمدة - التماثيل » وقد اشتقه من اسم مدينة كاريية في لاكونيا حيث كاهنات معبد أرتيمس ، والأهم من ذلك أن الإغريق لم يستخدموا هذا الاسم بل دعوهن الصبايا « كورى » .

٨- كنيدوس : مدينة إغريقية بآسيا الصغرى في الجنوب الغربي من الأناضول ، مقابلها هزم الأثينيون الأسطول الأسبرطي عام ٣٩٤ ق.م ، وفيها عثر على تمثال أفروديتي الشهير من صنع براكستيليس ، والخزانة العامة أو بيت المال أو الهيكل الصغير هي المكان الذي تودع فيه الأموال والمعادن النفيسة وهبات الآلهة.

٩- CANON كلمة من أصل شرقي ، وهي عصاة مجوّفة تستعمل في قياس المسافات المستقيمة ، وقد استعملها هوميروس في هذا المعنى ، كما استعملها أريستوفانيس في شعره في ذات المعنى ، ومؤخراً استعملها بوكيلليتس في مقالة عن النسب بين أجزاء الجسم البشري في فن النحت .

١٠- المبادئ الأبولونية والمبادئ الديونيسية : ترجع إلى أبوللو إله الضوء والوضوح يتمثل في الأحلام والفنون المرئية والتشكيلية ، في حين ديونيسوس هو إله السُكر والخمر ملهم فنون الرقص والغناء وقد رأى نيتشه في المبدأين الأبوللوني والديونيسي مبادئ نشأة « المأساة » بما تضمنته من عناصر تشكيلية وعناصر درامية تعبيرية .

١١- الخطوط المحوّطة : هي الحدود الفاصلة بين شكل وشكل آخر أو بين مساحة وأخرى سواء أكانت فواصل خطية أو فوارق لونية .

١٢- التضاؤل النسبي : هو إيحاء بالعمق الفراغي والبعد الثالث في مسطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئاً فشيئاً كلما أمعنت النظر فيه عمقاً ، وهو خدعة بصرية تضفي لوناً من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق .

١٣- ضريح موزولوس : يتكون الضريح من مصطبة مستطيلة مرتفعة طولها ٣٦ متراً وعرضها ٢٧ متراً وارتفاعها ٢٠ متراً تحتوي قاعة الطقوس الجنائزية وتحيط بها أروقة ذات أعمدة أيونية ، ويصل ارتفاع كل عمود إلى ١٢ متراً ، ويتوج الضريح هرم مدّرج تعلوه مركبة تضم تمثال الفقيد .

١٤- النضد ENTABLATURE ، كل ما يعلو تاج العمود .

١٥- الجورجونة GORGONE : هنَّ « سثينو ويوروالي وميدوسا » اللاتي أقمن قرب مملكة الأموات وحديقة الخالدين ، وكن قبيحات المنظر والوجوه ، لهنّ

أجنحة ومخالب من البرونز ، وعيونهن فيهن ضوء خاطف يُصيب من يقـع عليه بالهلاك، وأفواههن واسعة ذات أسنان ضخمة كريهة وتتوّج الثعابين شعورهن .

وكانت ميدوسا وحدها هي الفانية بينهن وكانت أقبحهن شكلاً ، لايكاد أحد يتطلـع إليها حتى يتحول على الفور إلى حجر ... وقد اتخذت أثينا من رأس الجورجونة شعار درعها ، واستخدم البشر نسخاً منه حماية لأنفسهم ضد الشـرور وخاصـة الحسد وإن تنوَّعَ رسم وجه ميدوسا في الفن بين القبح الشديد والجمال الفائق .

١٦- الإرخثيوم ويسمى الإيركيتون والإركثيوم نسبة إلى إركيثوس « إيرخثيـوس » أو إختيوس أو إيراكته أول ملوك أثينا كما تروي الأساطير ، ويقال أيضاً إن جـزءاً من هذا المعبد كان حرساً له ، ويقع على أكروبول أثينا .

١٧- CELLA الخلوة هي مركز الهيكل كله ، وهي مأوى الإله أو مأوى تمثالـه الـذي يمثله ، تتقدمها الخلوة المقدسة المسماة « بالهيكاتومبيدس » بسـبب طولهـا الـذي يبلغ نحو ثلاثين متراً .

١٨- معبد ليزايكراتس : معبد جميل مخصص لقائد جوقة الكـوروس ٣٣٤ ق.م ، هـو المعبد الوحيد الباقي من بين المعابد العديدة التي شيدت في طريق الركائز الثلاثيـة القوائم التي تُمنح إلى قائد جوقة الكوروس الفائز في الاحتفـال الديونيسـي فـوق ربوة إلى الشرق من مسرح ديونيسوس ، ويتكون المبنى الذي لم يترفق به الزمـن من معبد دائري له ستة أعمدة كورنثية ملتصقة وإفريز ذو منحوتات مسـتند إلى قاعدة حجرية مستطيلة .

١٩- أتال نسـبة إلى ملوكهـم أتـالوس ، أقـام أتـالوس الأول في سـنة ٣٢٨ ق.م علـى أكروبول برجامون لوحة لتخليـد انتصاراتـه ، شـيد علـى قاعدتهـا عـدَّة تمـاثيل برونزية تمثل بعض الغاليين الذين قهرهم ، وكان هؤلاء من سكان أوربا الغربيـة هاجموا آسيا الصغرى في بدايـة القـرن الثـالث وأزعجـوا سـكانها لمـدة طويلـة ، وكان من حظ برجامون أن تصبح بعد قليـل مملكـة يتـولى عرشـها أتـالوس ابـن أخي فيليتاريوس ومنه توالى ملوك الأتال .

٢٠- هيبودامـوس الأيونـي : مـن أعظـم مخططـي المـدن في العصـور القديمـة صــاحب

الأسلوب المعروف باسم رباعي هيبوداس ، وصاحب طريقة تأسيس المدن على شكل رقعة شطرنج .

٢١- ميناء بيراس : كان مرسى الأسطول الحربي ومركز التجارة العالمية الذي ترد إليه جميع منتجات البلاد الواقعة على البحر الأسود .

٢٢- بوليبيوس : أعظم المؤرخين في العصر الهلينستي وهو جدير بأن يوضع إلى جانب هيرودوت وتوكيديدس ، وكان مولده في أركاديا عام ٢٠٨ ق.م ، وقد استند تأريخه على علم وأسفار وتجارب ، وكان يطمح ألاّ يقتصر على كتابة تاريخ اليونان بل تاريخ العالم كله ، ويعني أمم البحر المتوسط من عام ٢٢١ إلى ١٤٦ ق.م .

٢٣- الكمخ ، وهو زنجار البرونز ، والقشرة المترسبة على « تمثال مثلاً من البرونز » وإن الأقدمين لم يجهلوا أمر هذا التحوّل الذي يطرأ على القشرة ، تؤكد ذلك فقرة شهيرة على لسان بلوتارخوس تتناول تماثيل النذور في دلفي ، ومن ثم جهدوا لوقف هذا التفسخ بمحاولات التنظيف ، وتكمن أهمية هذه القشرة « الكمخ » التي تتراكم عن القدِم ومرَّ الزمن ، في حفظها للتفاصيل المهمة التي يحدِّدها الأزميل الفولاذي بعد صَّب التمثال .

٢٤- الديوسكوري Dioscuri ، اسم يطلق على الأخوين كاستور وبولوديوكس ويسميه الرومان بوللوكس وكانا يُعبدان كآلهة وأبطال ويمثلان مبدأ التغير المتتابع من الضياء إلى الظلمة ومن الظلمات إلى النور ، وكان كاستور خبير ترويض الخيول بينما كان بولوديوكس خبير الملاكمة ، ابتكر الرقصات الحربية والموسيقى العسكرية . وكانا كلاهما حُماة للبحر والملاّحين ، ويصوران في ريعان الشباب يرتديان السراويل وخوذتين مخروطيّ الشكل في يد كل منهما حربة ، يمتطيان صهوة جواديهما أحياناً ، ويقفان بجوارهما أحياناً أخرى .

٢٥- Kouros ، فتى ، والمقصود تماثيل الشباب في العصر القديم ذات الوضعية المواجهة التي يتراصف فيها الجانبان وتمتد القدم اليسرى إلى الأمام .

٢٦- Kore ، الصبية أو العذراء ، وجمعها Korai الصبايا أو العذارى ، والمقصود بها تماثيل الصبايا الواقفات خلال العصر القديم .

٢٧- ثيسيوس الأثيني : بطل إغريقي كانت مغامراته موضوعاً محبباً لدى الفنانين الإغريق القدماء فرسموه كرياضي صغير ، عارياً تارة ومدّثراً تارة أخرى ، وأحياناً مسلحاً بخوذة ودرع وسيف .

٢٨- Nike ويسميها الرومان « فكتوريا » أي ربة النصر ، وتصوّر في هيئة ربة صغيرة السن ذات جناحين تحمل إكليلاً أو غصن نخلة تعبيراً عن النصر ، كما كانت تحمل الصولجان وتصور أحياناً فوق كرة .

٢٩- Typhoeus توفويوس أو توفون أصغر أبناء تارتاروس وجيا ، تزوج إخيدنا التي أنجبت له وحوشاً منهم الخيمايرا والسفنكس والكيربيروس وسكيلا والجورجونيس والهاربييس ، وكان توفون وحشاً مخيفاً هائل الحجم عظيم القوة له مائة رأس ثعبانية وعيون يتطاير منها الشرر وأياد وأقدام قوية وصوت جهوري مخيف ، خلقته جيا بعد هزيمة التيتان لمعاقبة زيوس ، فشّن الحرب مزعجاً آلهة الأوليمب بما يلقيه من صخور وأشجار وجبال ، فهربوا إلى مصر وتخفّوا في هيئة الحيوانات ، وتشكلّ زيوس في هيئة كبش وبعد أن استعاد شجاعته واجه التيفون وصرعه بصاعقة .

٣٠- Free standing التمثال المنتصب وحده مستقلا فوق قاعدته بلا إطار أو دعامة معمارية .

٣١- Leto يسميها الرومان لاتونا ، انتقمت منها هيرا وهي حبلى من زيوس حقداً عليها بأن منعت الآلهة والبشر من مساعدتها وتركتها تنتقل بحثاً عن ملجأ حتى أرسل إليها بوزايدون دولفيناً حملها إلى جزيرة ديلوس العائمة التي ثبتّها زيوس كي تكون مقرّاً لها ، وهناك وضعت الإلهين أبوللو وأرتيمس .

Europa بينما كانت تقطف الزهور مع رفيقاتها على شاطئ البحر رقد زيوس عند قدميها متخفياً في صورة ثور جميل فامتطت ظهره مداعبة ، وسرعان مانهض الثور مقتحماً البحر وغاص بين الأمواج يحمل غادته الفاتنة فوق ظهره، واتجه زيوس بالعذراء الجميلة صوب كريت حيث أعدّت لها « الهوراى » مخدع زواجها ، وأنجب منها مينوس ورادامانثوس وساربيدون ، ثم زوّجها زيوس إلى ملك كريت الذي أنشأ أبناءها وكأنهم أبناؤه ، وبعد موتها أصبحت تُعبد في كريت تحت اسم هيللوتيس .

٣٢- Aphaea اسم للربة أرتيمس « ديانا » حيث أطلق على معبدها في إيجينا .

٣٣- Polyzalos بولـيزالوس : أمـير سراكوسـة بصقيلية الـذي كلـف أحـد الفنـانين بنحت تمثال قائد المركبة والخيل تمجيداً لذكرى الفوز في سباق المباريـات البيثيـة عام ٤٧٥ ق.م ، ولم يكن ليحلم بأن تمثال فوزه سيغدو مـن أهـم معـالم تـاريخ الفن ، وأن اسمه وماحققه سيظل خالداً أبد الآبدين .

٣٤- أبوللو أو مفالوس : مكان مقدس لزيوس في كريت على ضفة نهر تريتـون اشتق اسمه من الحَبْل السُّري الذي انفتق عن زيوس فتدلى عند هذا المكان .

٣٥- ANTIFIX عنصر تزييني كان يحجب أطراف الطنف في الأبنية .

٣٦- Ergastinae صبايا الإرجاستيناي : صبايا أتيكا اللواتي نسنجن « نقاب » الربـة أثينا . وكان قطعة فنية بارعة موشـاة بمشـاهد مـن معركـة العمالقـة وبمغـامرات الأبطال في حماية الربة أثينا وبمشاهد من تاريخ أتيكا وبورتريهـات للشـخصيات المهمة .

٣٧- القنطوري : شعب متوحش كان يقيم بتساليا لاهّم له في الحياة إلاَّ إثارة الحروب ومعاقرة الخمر والنساء ، ولقد عُدَّ القنطور فيما بعد وحشاً له من الإنسان رأسه وجذعه ومن الحصان بقية الأجـزاء ، وكـان الحكيـم خـيرون أشـهر القنطـوري أجمع ، ولقد حضر القنطوري حفلة زفاف حاكم اللابيثـاي فلمـا لعبت الخمـر برؤوسهم حاولوا اغتصاب النساء فهبّ اللابيثـاي للدفـاع عنهـم فنشـب قتـال عنيـف يطلـق عليهـم اصطـلاح Centaromachy قتـل فيـه عـدد كبـير مـن القنطوري.

وكانت العمالقة المشتق اسمهـم مـن كلمـة Cigantes مخلوقـات بـرؤوس بشـرية وأجسام ثعبانية خلقت من دماء أورانوس حين سـقطت فـوق جيـا « الأرض » إثر جرح أصابها به ابنه كرونوس ، وكانت هزيمة المردة التيتان على أيدي الآلهة - أولئك التيتان الذين عادة ما يختلط الأمر بينهم وبين العمالقة والذيـن تربطهـم بهم علاقة قربى وثيقة مما حرض العمالقة ضد زيوس ، ومـن ثـم تـآمر العمالقـة والتيتان لخلعه عن عرشه ... وإذ أحس كبير الآلهة بالخطر المحدق به استنفر سائر الآلهة لمساندته ضد هذا الخصم القوي الذي رفع جبل أوسّـا فـوق جبـل بيليـون

كي يرقى جدران السماء بسهولة ، واستخدم الصخور وأشجار البلوط وأشعل النار في الغابات انتقاماً .

وما كاد الآلهة يلمسون بطش هذا العدو وقوته حتى فروا مذعورين إلى مصر، حيث اتخذوا هيئات حيوانية مختلفة للاختفاء عن أعين عدوهم الذي يتعقبهم . ومالبث زيوس أن تذكر أن قهر العمالقة لن يكون إلا على يد أحد البشر الفنانين ، فهمست له أثينا بالاس باسم ابنه هرقل مُعيناً له ، وحين رأى العمالقة هذا البطل الشهير وهو ينزل بهم مرارة الهزيمة والجبال تتهاوى وتدكّهم تحت ثقلها والمحيط يبتلعهم في جوفه ، أسرع الأحياء منهم بالفرار للإفلات من هراوة هرقل القاتلة ، ويطلق على القتال بين الآلهة والعمالقة اصطلاح Cigantomaechy .

٣٨- Panathenaea « الباناثينايا » ، عيد أثينا « مينرفا » الربة الحامية للمدينة ، وكان الموكب الذي يحشد لهذه المناسبة السعيدة ضخماً زاخراً ، تربط الناس جميعاً خلاله وحدة قوية قوامها إجلال أرباب السماء وتمجيد الوطن .

٣٩- الإيقونوغرافية : هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات ، أو يُشغل بها عهد من العهود ، أو يعالجها فنان من الفنانين ، ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الرسوم أو التماثيل أو الأعمال الفنية التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بوساطة فنان معين.

٤٠- أثينا بارثينوس : أي العذراء وكانت راعية مدينة أثينا وحامية ثيسيوس وهرقل .

٤١- أثينا لمينا : تمثال قدّمه أهل جزيرة ليمنوس ببحر إيجه إلى المستعمرين الأثينيين إجلالاً للربة لوضعه في الأكروبول .

٤٢- الهيسبيريدس : هّن بنات أطلس وقد ساعدهن الأفعوان لادون في حراسة التفاحات الذهبية التي قدمتها الربة جيا هدية زواج إلى هيرا .

٤٣- Niobe نيوبي : زوجة أمفيون ملك طيبة رُزقت منه بسبعة بنين وسبع بنات ، ومن زهوها بهم تباهت على الربة ليتو التي لم ترزق بغير طفلين هما أبوللو

وأرتيمس وأحجمت عن عبادة ليتو فأوعزت الأخيرة إلى أولادها لتوقع العقاب عليها جزاء هذا التمرد فقتلوا أبناءها بالسهام أثناء عملهم في الحقل ، وظل البنات يبكين على أجساد أخواتهن حتى صرعتهن أرتيمس ، وجُن أمفيون وانتحر ، بينما تحولت نيوبي إلى صخرة وهي جالسة وسط أبناءها وبناتها القتلى.

٤٤- Nereides نيرياديس : بنات زيوس ودوريس الخمسون وهن حوريات البحر المتوسط ، عشن في أعماق البحر في قصر نيريوس حيث كن يقمن بالأعمال المنزلية ، ويخرجن إلى سطح البحر ليرقصن ويلعبن على الأمواج ويمتطين الدلافين والتريتون ويتريضن على الشاطئ ، ويتبارين في الألعاب أو يجففن شعورهن ، وهن عذارى فاتنات يظهرن تارة عاريات وتارة في ثياب شفافة بيضاء ، ويقدمن العون إلى الملاحين في ساعات الشدة كما كن يعطفن على البشر دائماً .

٤٥- النيمف : آلهة من الإناث تندرج تحت فصيلتين : حوريات الأرض وحوريات الماء ، وتسود بعض حوريات الأرض الغابات ويدعون « الدرياديس » و « الهامادرياس » ويسود البعض الآخر الجبال ويدعون « الأورياديس » ، ويسود البعض التلال ويدعون « النابايـاي » على حين تدعى حوريات الماء اللاتي يسدن البحار « الأوسيانيد » « والنيرياديس » ، بينما تدعى من يسدن الأنهار والبحيرات والينابيع « النايـاديس » ، وكانت الحوريات خالدات في رأي البعض وفانيات في رأي البعض الآخر ، وإن عشن آلاف السنين ، وكان عددهن غير محدود وإن ذهب هزيودوس إلى أنهن كن ثلاثة آلاف ، وكان الأقدمون يعبدونهن ولكن في غير الإجلال المكرّس للآلهة ، ولم يكن لهن معابد مخصصة ، ويصوّرن عذروات جميلات مكشوفات الجزء الأعلى من أجسامهن إذ كان النظر إليهن عاريات يعّد مجلبة لسوء الطالع .

٤٦- الجلاء والعتمة : مقدار النور والظل اللازم للصورة لتجسيم عناصرها .

٤٧- سومنوس عند الرومان ، وهو شقيق ثاناتوس « الموت » .

٤٨- سيلينوس : نصف الإله ديونيسوس وحاميه ، ويصور عادة على شكل رجل

مرح يمتطي حماراً وتتوّجه أكاليل الزهور ، وجرت العادة أن يطلق أيضاً اسم السيلين « سيلينوس » على جان الغابة « فون » والساتير .

٤٩- جانيميديس Ganymedes - كان من أجمل الفتيان ، خطفه نسر زيوس وهو يرعى قطعان أبيه ويقال أن زيوس نفسه هو الذي خطفه متنكراً في هيئة نسر ليعيش بين الآلهة يخدمهم كساقٍ ، ويرسم جانيميدس أحياناً مع زيوس وأحياناً أخرى مع النسر .

٥٠- Antae : عضادات « ركائز » مضلعة تدعُم بها الأركان .

٥١- Sfumato الضبابية التي تحدّد عمق الموضوع .

٥٢- Tyoche - تيخي : ويسميها الرومان فورتونا ، هي ربةإغريقية ترمز للتفاؤل والتشاؤم كما كانت ذات طبيعة دائمة التقلب ، وكانت عجلة الحظ من مستلزماتها التي تعبر عن طبيعتها غير المستقرة وتوّجه الدّفة التي تدور على مسرح الأحداث ، والكرة التي ترمز إلى عدم الثبات ، والدرج الذي يشير إلى مساعدتها البشر حتى تبلغ بهم قمة المجد ، والميزان الذي تزن به أقدار الناس ، وهكذا قرن الإخصاب ، وتحمل أحياناً الطفل بلوتوس رمز الثروة ، وتصور أي ترسم أحياناً بأجنحة رمزاً للسرعة ، وفي آواخر عصور اليونان جرت العادة بأن تكون لكل مدينة « توخى ، تيخى » تحميها وتزود عنها .

٥٣- Linear prespective : وهو التعبير المتدرج في تركيبات الصورة للدلالة على بُعدها عن عين المشاهد والمقصود بذلك هو رسم المسطحات أو المجسمات المنشأة من خطوط متوازية مستقيمة أو قواعد متجهة صوب الأفق لتلتقي عند نقطة التلاشي .

٥٤- الليكيثوس ذات الخلفية البيضاء : كُرست هذه الآنية المنتجة في أثينا قبيل منتصف القرن الخامس إلى مستهل القرن الرابع ق.م لوضعها في المقابر وهو ما جعل العثور عليها شائعاً في المقابر الأتيكية أو المستعمرات الأثينية ، وإن عثر عليها أحياناً في مدن إغريقية أخرى ، ولكن لم يعثر عليها أبداً في إتروريا بإيطاليا شأن غيرها من الأواني ، وتنحصر موضوعات الرسم عليها في شؤون الموت .

٥٥- مصور أخيل : اشتهر بهذا الاسم نظراً للأمفورا الرائعة المحفوظة بالفاتيكان التي رسم فيها أخيل وبربيس .

٥٦- النمبرا : هي طريقة الرسم بألوان ممزوجة بالبيض أو الغراء بدلاً من الزيت الذي يضاف في حالة الأواني بعد حرق الطين .

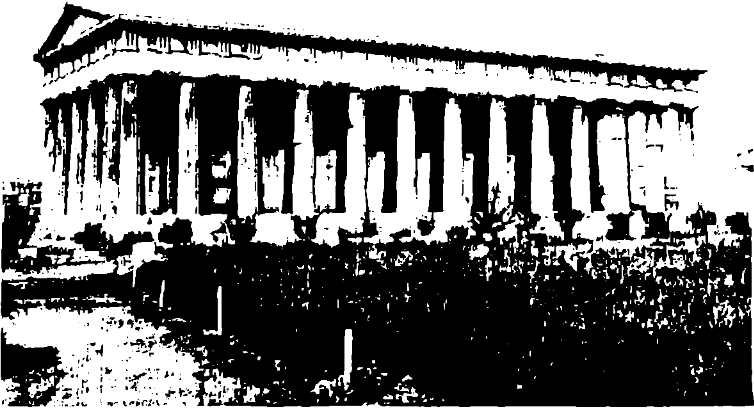
٥٧- Karnia : أعياد الفلاحين في أسبرطة ومستعمراتها تقام على شرف أبوللو حامي القطعان « كارنيوس » كانت تقام في تارنتوم إحدى مستعمرات أسبرطة بجنوب إيطاليا .

٥٨- Encaustic : تقنية الألوان الشمعية المثبتة بالحرارة .

٥٩- EOS : وهي أورورا عند الرومان التي لم تكف عن البكاء حزناً على مصرع ولدها ممنون حتى عُدت دموعها مصدر الندى .

٦٠- Phlyax : المسرح الكوميدي في جنوب إيطاليا وصقيلية ، ويعرض تمثيليات هزلية تحاكي الموضوعات التراجيدية أو الدينية يؤديها ممثلون مهرجون .

# ملحق الأشكال



الشكل (1) معبد هيفايستوس المعروف خطأ باسم معبد ثيسيون . الأجورة بأثينا

الشكل (2) معبد بوزايدون في بايستوم . مرحلة متقدمة من الطراز الدوري تتجلى فيه منحنيات المرفقة

الشكل (3) معبد الكونكورد بأجريجنتوم في صقلية



الشكل (4) معبد سجستا بصقلية



الشكل (5) بيت المال « الخزانة العامة » في دلفي ، ٥٠٠ ق.م – الطراز الدوري



الشكل (6) تاج ابيداورروس الكورنثي .
ويعد أكمل وأجمل تاج كورنثي
عثر عليه حتى الآن

الشكل (7) معبد أبوللو بكورنثة

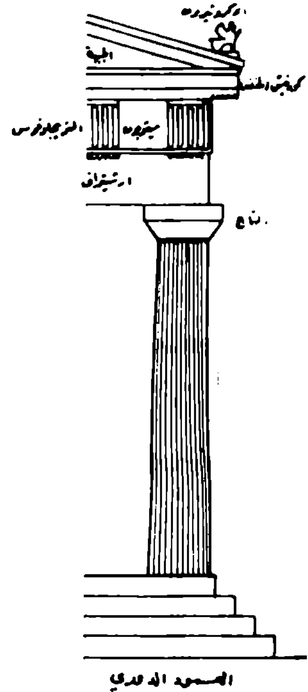
الشكل (8) الإرخيوم بأكروبول أثينا . واجهة تبين تيجان أعمدة أيونية الطراز



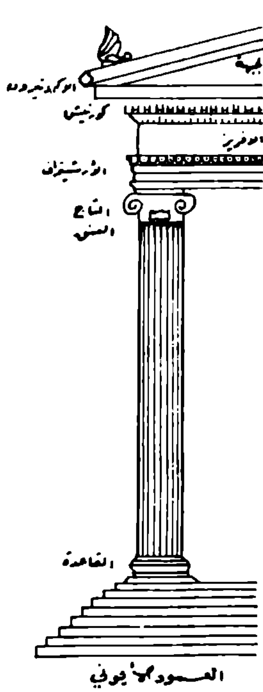
الشكل (9) المعبد المستدير « ثولوس » في نهاية القرن ٤ ق.م . الفريزمبتكر يتوج جدار الخلوة من رخام بنديليكسوس مزدان بالزخارف الإغريقية الفردية الشكل والمراوح النخيلية وزهرة اللوتس تتوسط أوراق الأكانثا . ولم يكن استخدام مثل هذا الإفريز الفريد مألوفا في الطراز الدوري إذ اشتمل عناصر مقتبسة من الطراز الأيوني وما يكاد المرء يدلف إلى داخل المعبد حتى يجد نفسه بغتة في مملكة الطراز الكورنثي ، بإذن من متحف ابيداورس .

العمودان

الدوري والأيوني




العمود الدوري



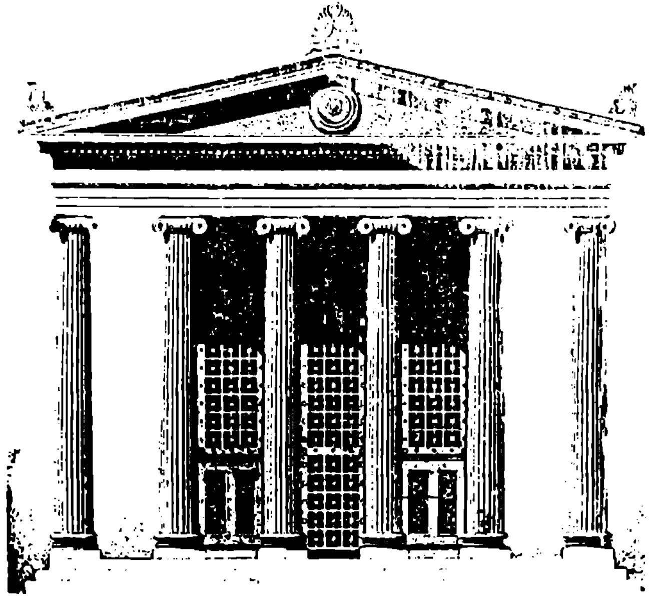

العمود الأيوني

واجهة معبد

( نظام دوري )

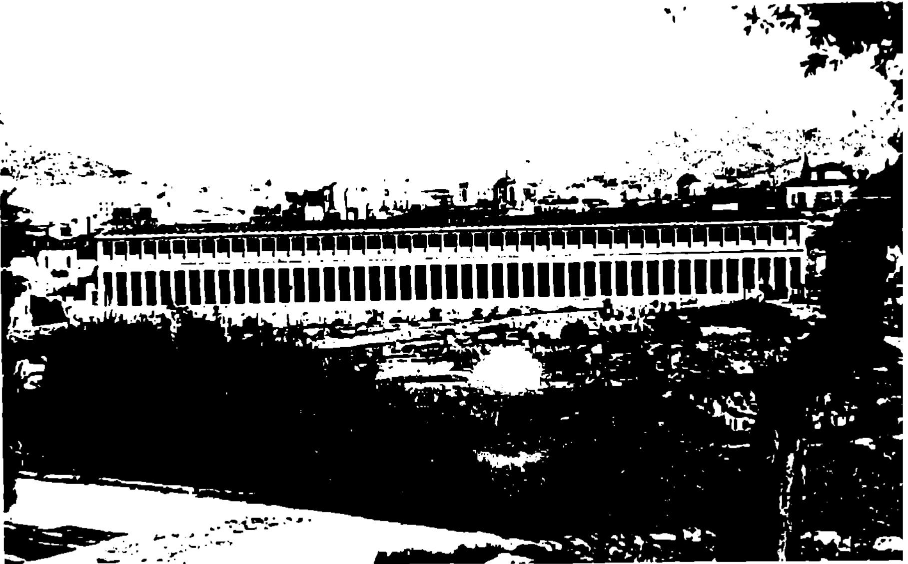


الشكل (10) النظام الأيوني



واجهة معبد ( نظام ايوني )

رواق [ستوا ] أتالوس بأثينا ١٥٠ ق.م أعيد ترميمه حديثاً
بإذن من المدرسة الأمريكية للدراسات الكلاسيكية بأثينا



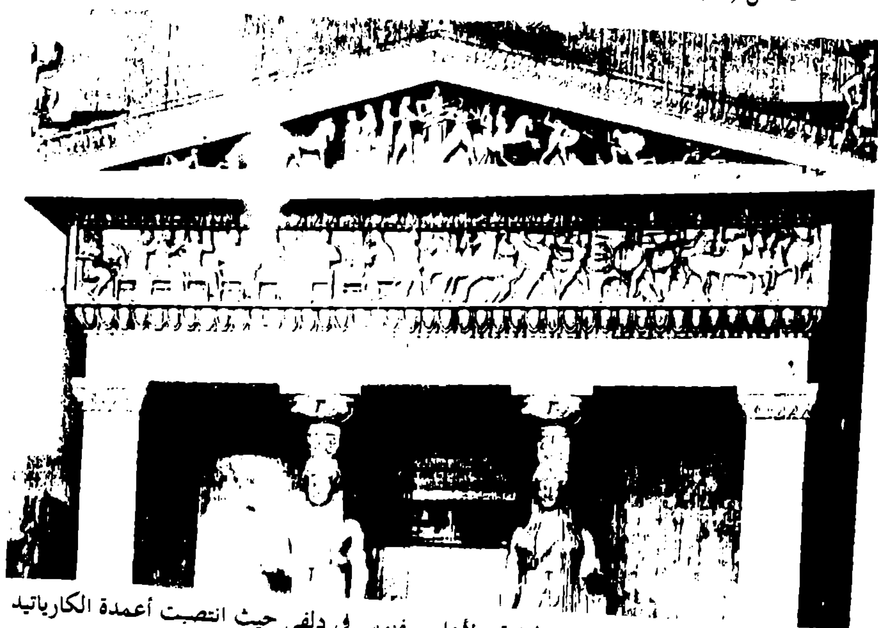
الشكل (10) النظام الأيوني

الشكل (11) نموذج لتخطيط مدينة بريني . متحف برلين سابقاً



الشكل (12) عمود نخيلي مصري

الشكل (13) خلوة معبد البارثينون بأثينا حيث يبدو تمثال الربة أثينا . رسم متخيل



الشكل (14) بيت المال ( الخزانة العامة ) لأهل سيفنوس في دلفي حيث انتصبت أعمدة الكارياتيد



الشكل (15) جبين مثلث من العهد البدائي . نحت بارز يمثل لبوة تلتهم ثورا . بإذن من متحف الأكروبول



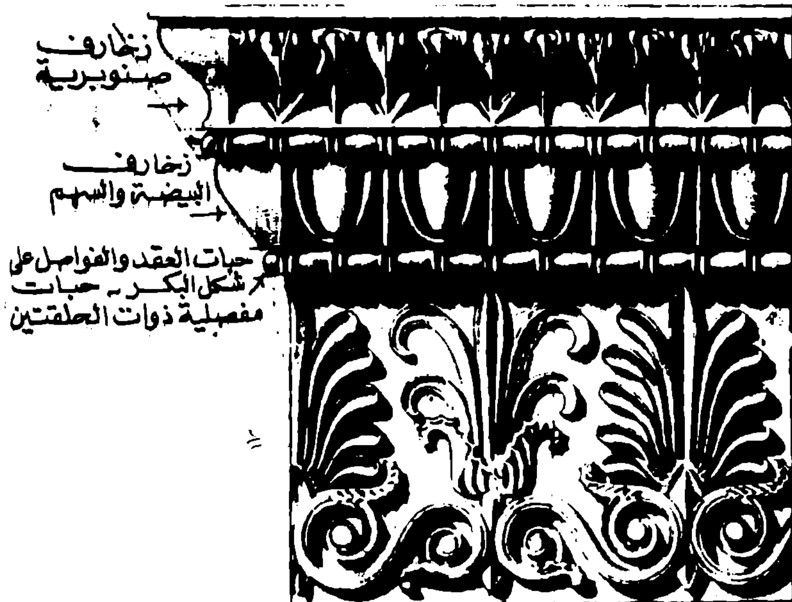
الشكل (16) جبين مثلث بمعبد أرتميس . نحت بارز يمثل الجور جونة ميدوسا
في منتصف الجبين بإذن من متحف كورفو



الشكل (17) جبين مثلث من العهد البدائي . نحت بارز يمثل التيفون ذا الثلاثة رؤوس ، ويطلق عليه اسم ذو اللحية الزرقاء . بإذن من متحف الأكروبول



الشكل (18) إفريز أيوني يصور هرقل في صراعه مع الأمازونات . بإذن من متحف تارنتوم القومي




الشكل (19) زخارف إغريقية



الشكل (20) الجانب الغربي من بروبلاي أثينا



الشكل (21) البارثينون



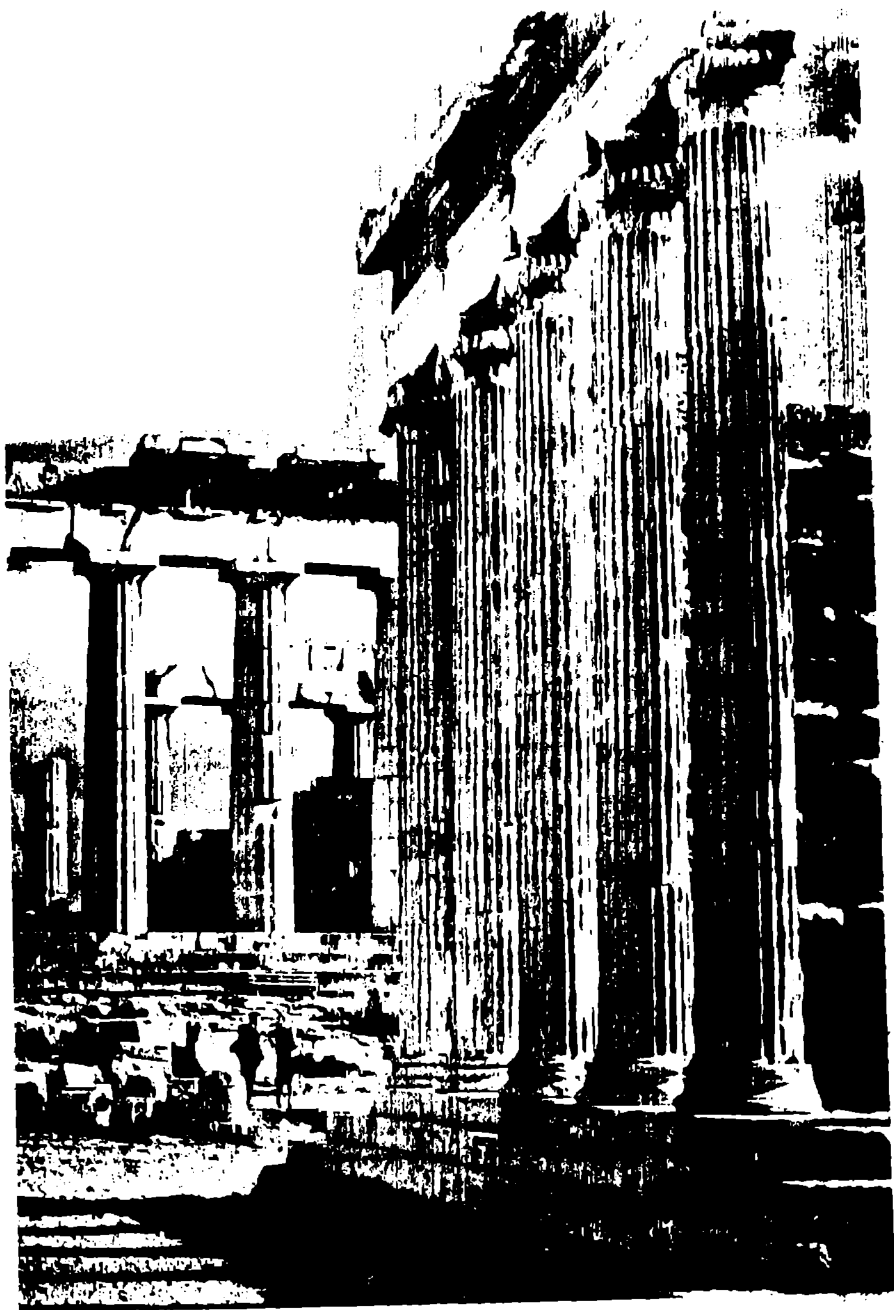
الشكل (22) البارثينون الواجهة الجنوبية الشرقية



الشكل (23) عمود دوري



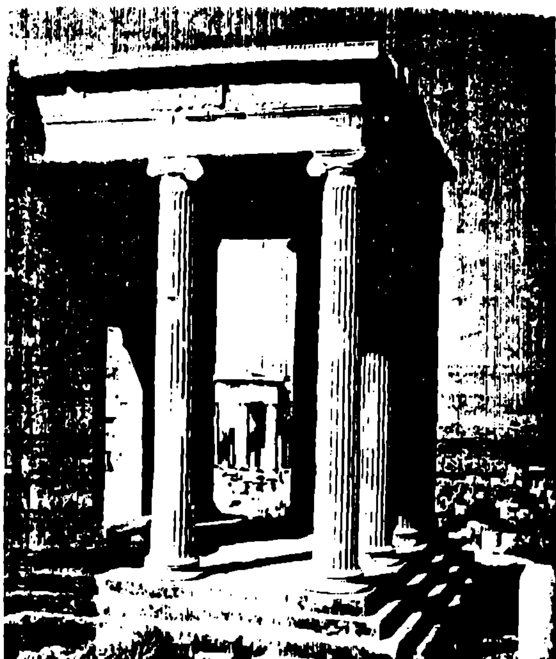
الشكل (24) عمود دوري من معبد أفايا – أثينا أو أرتميس في ايجينا



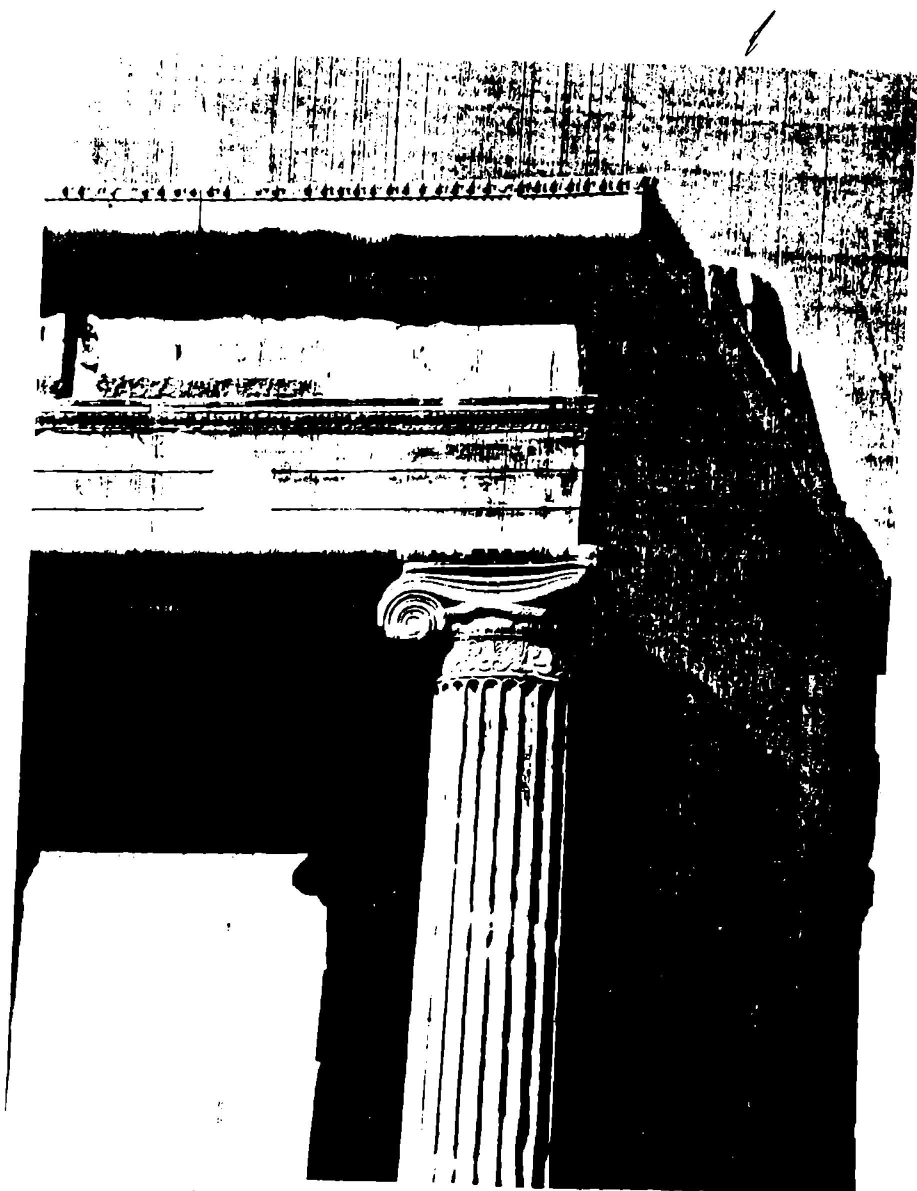
الشكل (25) الارخثيوم : الواجهة الشرقية المطلة على البارثينون



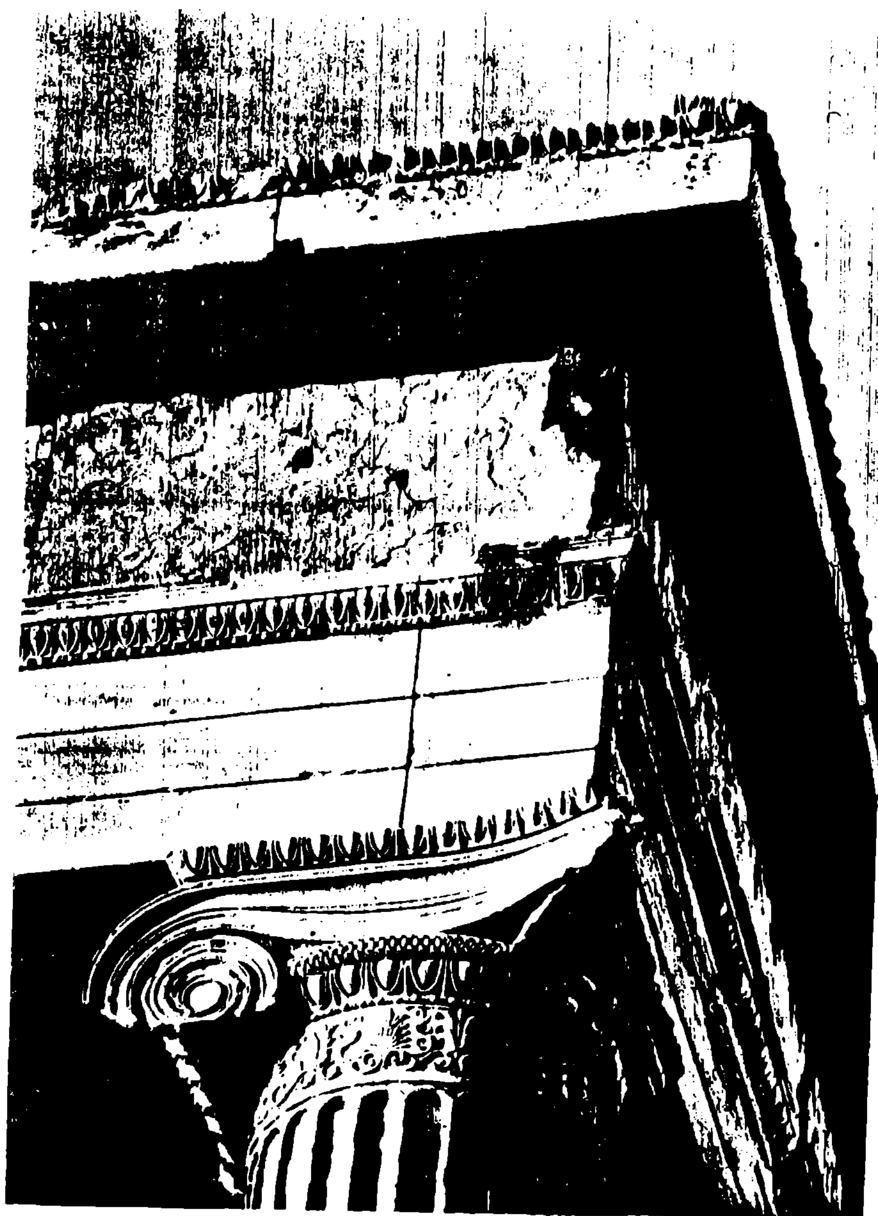
الشكل (26) الإرختيوم . عمود أيوني بقاعدته



الشكل (27) الإرختيوم : الرواق الخارجي الشمالي ويبدو فيه النضد الإيوني بالكورنيش



الشكل (28) الإرخثيوم . نضد أيوني . ويبدو به تاج ركني أيوني



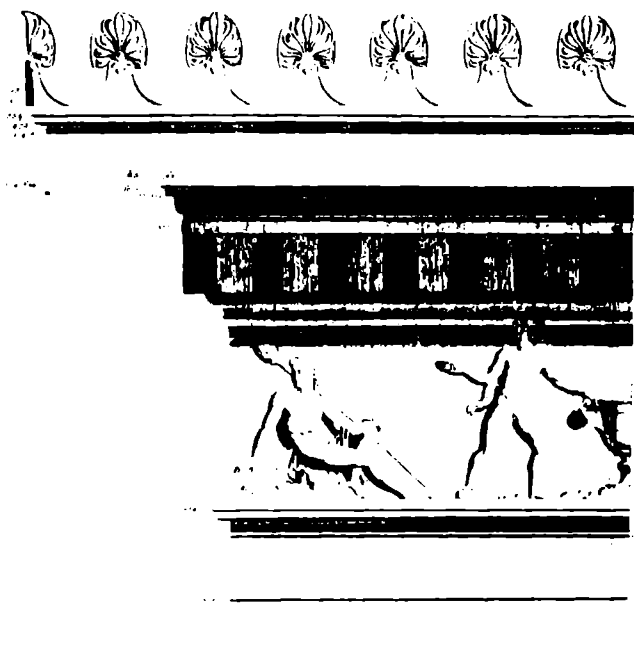
الشكل (29) الإرختيوم . عمود ركني أيوني

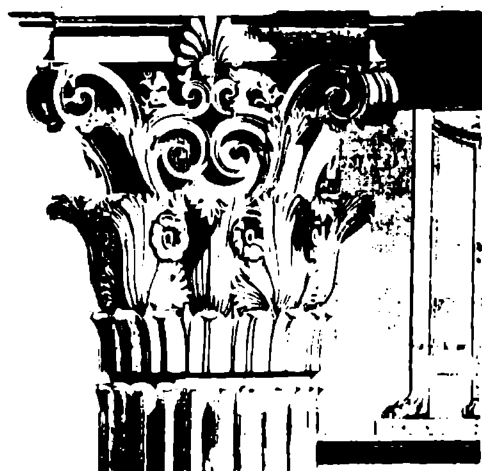


الشكل (30) الكارياتيد بالإرختيوم



الشكل (31) تاج إبيداوروس الكورنثي . بإذن من مدرسة الآثار الفرنسية بأثينا





الشكل (32) مستنسخ لتاج ونضد من الطراز الكورنثي من معبد ليزيكراتس ، العهد الكلاسيكي



الشكل (33) معبد الكونكورد بأجريجنتوم في صقلية



الشكل (34) معبد تليسفورروس بن اسكليبوس بالأسكليبون . برجامون



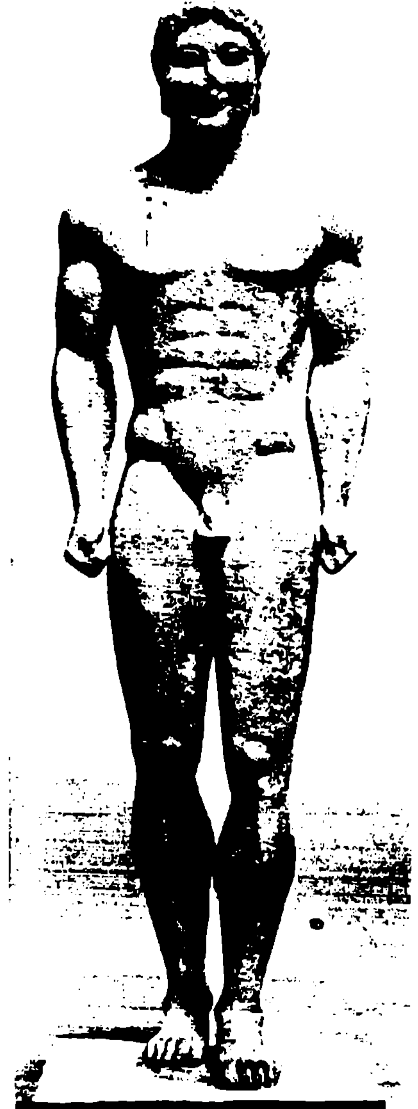
الشكل (35) تمثال ربة النصر المجنحة ببرجامون ، رمز احتفال برجامون الشعبي « كيرميس »

بإذن من متحف برجامون

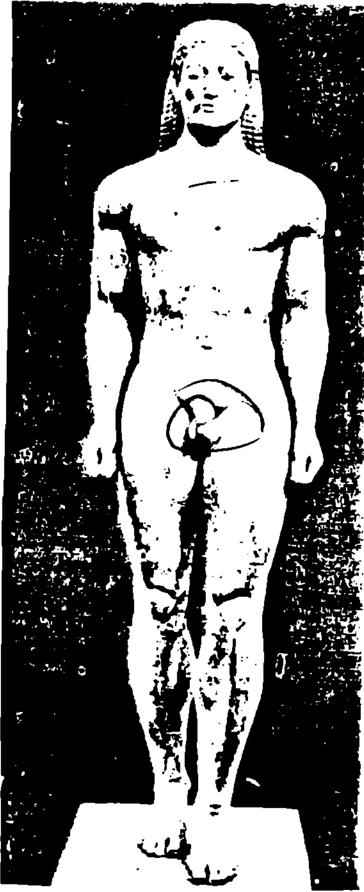


الشكل (36) معبد بوزايدون في بايستوم . مرحلة متقدمة من الطرز الدوري
تتجلى فيه منحنيات المرفقة

كوروس من أتيكا . العصر القديم اللاحق . حوالي ٥٤٠ – ٥١٥ ق.م . بإذن من متحف الآثار بميونيخ



الشكل (37)



كوروس من أنافيزوس . العصر القديم اللاحق . حوالي ٥٤٠ – ٥١٥ ق.م . بإذن من متحف أثينا القومي .

الشكل (38)



سفينكس من شاهد قبر ، حوالي ٥٤٠ - ٥٣٠ ق.م . بوسطن ، متحف الفنون الجميلة





لوحة ( السفينكس مأخوذ من نموذج آخر ) حوالي ٥٤٠ - ٥٣٠ ق.م . نيويورك ، متحف الميتروبوليتان .
الجزء الأسفل من نحت بارز ، حوالي ٥٤٠ - ٥٣٠ ق.م . نيويورك ، متحف الميتروبوليتان

الشكل (39) بوهول « سفنكس »



الشكل (40) : موسكوفور أثينا « حامل العجل » حوالي ٥٧٥ ق.م . بإذن من متحف الأكربول بأثينا



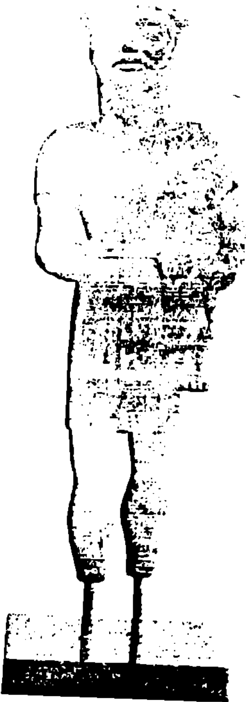
الشكل (41) : فارس فوق جواده . من البرونز . من لوكانيا . العصر القديم الباكر حوالي ٥٥٠ ق.م .
بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (42) : الرجل المسترخي في المأدبة . من دودونا . من البرونز . حوالي ٥٣٠ ق.م .
العصر القديم الباكر . بإذن من المتحف البريطاني



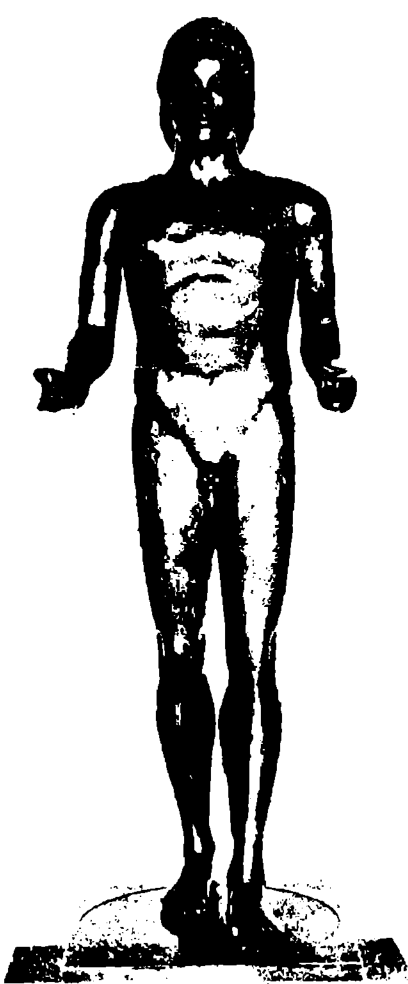
الشكل (43) : زيزس جالساً . من البرونز .
العصر القديم اللاحق ٥٣٠ ق.م . من ليكابون
بأركاديا . بإذن من متحف أثينا القومي



الشكل (44) : الإله هرميس يحمل
كبشاً ، من البرونز . العصر القديم
اللاحق . ٥٣٠ ق.م . بإذن من
المتحف القومي بأثينا .



الشكل (45) صبيّ كريتيوس ، وقد تحرر من التماثل الملازم للوضعية المواجهة . ويحدد هذا التمثال نقطة اللقاء بين النحت القديم وبين التماثيل الجديدة التي تقترب من الطبيعية . ٤٩٠ – ٤٨٠ ق.م . متحف أثينا القومي .



الشكل (46) ابوللو بيومبينو – من البرونز . العصر القديم اللاحق ، حوالي ٤٣٠ – ٤٠٠ ق.م . متحف اللوفر .



الشكل (47) رأس أثينا - ٥٠٠ - ٤٨٠ ق.م . متحف الآثار - ميونيخ



الشكل (48) الواجهة المثلثة لمعبد أفايا بإيجينا . هرقل يتهيأ لإطلاق سهمه . العصر القديم اللاحق . حوالي ٥٠٠ - ٤٨٠ ق.م . بإذن من متحف الآثار بميونيخ .



الشكل (49) فينوس جنيتركس – « فينوس الأم » للفنان كاليماخوس . العصر الكلاسيكي . أواخر القرن الخامس ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



الشكل (50) هرميس وأورفيوس ويريديكي . أسلوب أتيكي لاحق لإفريز البانا ثينايا . الراجح أن يكون الأصل من أواخر القرن الخامس ق.م . فيلا ألباني بروما .



الشكل (51) مصرع إحدى بنات نيوبي . العصر الكلاسيكي اللاحق ٤٤٥ ق.م .
بإذن من متحف ترمي [الحمامات] بروما .



الشكل (52)
كارياتيد من الإريخثيوم . نسخة
رومانية وجدت بفيلا
هادريانوس في تيفولي .
حوالي ٤٢٩ - ٤١٣ ق.م

الشكل (53)

تمثال صغير من البرونز لامرأة تحمل يمامة بيدها اليسرى . حوالي ٤٦٠ ق.م . من جبل بيندوس . بإذن من متحف أثينا القومي





الشكل (54)

تمثال صغير من البرونز لزيوس يطوّح بالصاعقة . من عمل مثال كورنثي ٤٥٠ ق.م . بإذن من متحف أثينا القومي



الشكل (55) إيريني «السلام» ويلوكوس « الثروة» لخيفيسودوتوس . طراز القرن الرابع ق.م نسخة رومانية بإذن من متحف الآثار بميونيخ



الشكل (56) أثينا معتمرة بخوذتها ، حاملة سلّة ينطلق منها الثعبان رمز إيريخثيوس . للفنان خيفيسودوتوس . مستهل القرن الرابع ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



الشكل (57) زيوس وجانيميديس . من التراكوتا . العصر القديم اللاحق . حوالي ٥٥٠ - ٤٧٥ ق.م .
بإذن من متحف أوليمبيا .



الشكل (58) الواجهة المثلثة الغربية لمعبد زيوس في أوليمبيا : تفصيل من مشهد أبوللو وهو يفض النزاع بين اللابيث والقنطوري . العهد الكلاسيكي الباكر ٤٦٥ – ٤٥٧ ق.م .



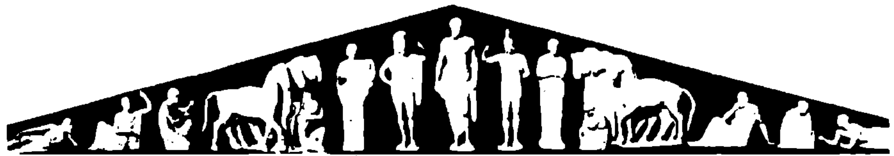
الشكل (59) بوزايدون من هستيا . من البرونز . العصر الكلاسيكي الباكر ٤٧٠ – ٤٥٠ ق.م . الأسلوب الانتقالي الصارم . بإذن من متحف أثينا القومي .




الشكل (60) أ ، ب : أسيازيا . نسخة رومانية . العصر الكلاسيكي الباكر ٤٧٠ – ٤٥٠ ق.م . من المرمر. بإذن من المديرية العامة للآثار والمتاحف بدمشق .



الشكل (61) الواجهة المثلثة الغربية لمعبد زيوس بأوليمبيا : أبوللو يفض النزاع بين مجموعات القنطوري واللابيث المتصارعة .العصر الكلاسيكي الباكر .



الشكل (62) الواجهة المثلثة الشرقية لمعبد زيوس بأوليمبيا : زيوس يتصدر حركة الاستعداد لسباق المركبات. العصر الكلاسيكي الباكر .



الشكل (63) الواجهة المثلثة الشرقية لمعبد زيوس بأوليمبيا . تفصيل .



الشكل (64) تمثال رامي القرص . من عمل النحات ميرون . العصر الكلاسيكي حوالي ٤٥٠ ق.م . نسخة رومانية . بإذن من متحف الحمامات [ ترمي ] بروما .



الشكل (65) أثينا بارثينوس [ العذراء ] . نسخة رومانية من الرخام عن الأصل المصنوع من الذهب والعاج للفنان فيدياس ، وكان بالبارثينون ، العصر الكلاسيكي . بإذن من متحف أثينا القومي .

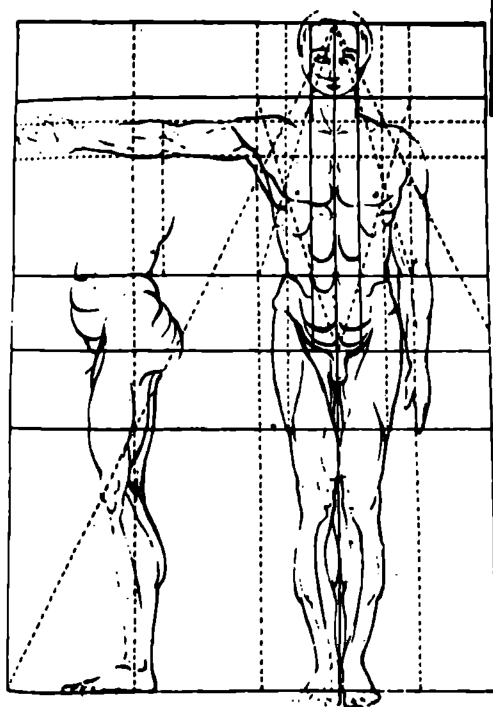


الشكل (66) رأس أثينا « لمنيا » [ أثينا من لمنوس ] للفنان فيدياس . نسخة رومانية . العصر الكلاسيكي حوالي ٤٤٠ ق.م . بإذن من متحف بولونيا بإيطاليا .



الشكل (67)

حامل الرمح [دوريفوروس]
لبوليكليتيس . من البرونز .
هرقلانيوم . العصر الكلاسيكي
بإذن من متحف نابلي القومي



الشكل (68)

قانون بوليكليتيس . نسب الجسم
الإنساني وفق القاعدة [النسبة]
الذهبية . فالفن الإغريقي وإن بدا
فناً واقعياً إلا أنه ينبني على نسب
محسوبة

الشكل (69) ←

هرميس والطفل ديونيسوس لبراكستيليس حوالي ٣٥٠ – ٣٣٠ ق.م . بإذن من متحف أوليمبيا .





الشكل (70) ←

تمثال الشاب عاقد العصابة حول رأسه لبوليكليتيس ، والذي أطلق عليه اسم القيصر ديادومينوس . العصر الكلاسيكي حوالي ٤٤٠ – ٤٣٠ ق.م بإذن من متحف أثينا القومي

الشكل (71) ←

أمازونة من نحت كريزيلاس ؟ نسخة رومانية العصر الكلاسيكي حوالي ٤٤٠ ق.م . بإذن من متحف الكابيتولينوس .





الشكل (72) ←

أثينا من نحت كريزيلاس ؟ نسخة رومانية. العصر الكلاسيكي . حوالي ٤٣٠ ق.م . بإذن من متحف الكونسيرفاتوري بروما .



الشكل (73) الروديق من كنيدوس . للفنان براكستيليس . القرن الرابع ق.م – متحف الفاتيكان .



**الشكل (74) أبوللو يراقب السحلية للفنان براكستيليس .**



الشكل (75) أفروديتي من آرل لبراكسـتيليس . طراز القرن الرابع ق.م . ٣٥٠ - ٣٣٠ ق.م . نسـخة رومانية بإذن من متحف اللوفر .



الشكل (76) أرتميس من جابيس لبراكستيليس طراز القرن الرابع ق.م . ٣٥٠ - ٣٣٠ ق.م . نسخة رومانية . بإذن من متحف اللوفر .





الشكل (77) أ ، ب : افروديني أنا ديوميني [ لقب لأفروديتي بمعنى الناهضة من البحر ] . بإذن من متحف سراكوسه بصقلية ونابلى القومي



الشكل (78) إفريز ضريح هاليكارناسوس . أمازونة تعتلي جوادها في وضع عكسي وهي تسدد سهماً ، وأمازونة تهوي ببلطتها على إغريقي متحفز للدفاع عن نفسه . للفنان سكوباس . بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (79) إفريز ضريح هاليكارناسوس . أمازونة تستجدي الرحمة من إغريقي على وشك القضاء عليها ، وأخريان توليان الأدبار ، ورابعة تتهاوى بينهما . للفنان تيموثيوس ؟ بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (80) تمثال المصارع يزيل الشحم « أبوكسيومينوس » للمثال ليسيوس . الربع الثالث من القرن الرابع ق.م . نسخة رومانية . بإذن من متحف الفاتيكان .

الاسكندر الأكبر للفنان ليسيبوس . القرن
الرابع ق.م . نسخة رومانية . بإذن من
متحف اللوفر . ←





→ الفيلسوف سقراط للمثال
ليسيبوس . نسخة رومانية . بإذن من
متحف اللوفر .

الشكل (81)



الشكل (82) نسر زيوس إلى جوار الصبي جانيميديس . للفنان ليوخاريس



الشكل (83)
أبوللو بلفدير حوالي
٣٥٠ - ٢٠ ق.م .
سخة رومانية . بإذن
ن متحف الفاتيكان



الشكل (84) لوحة نذرية مقدمة إلى هرقل مانع الشر . حوالي ٤٠٠ – ٣٨٠ ق.م .
بإذن من متحف الفنون الجميلة ببوسطن .



الشكل (85) ←
تمثال ايروس المجنح .
تراكوتا . نهاية القرن
الرابع ق.م . بإذن من
متحف برلين



→ الشكل (86)
إيروس وأفروديتي . تراكوتا . من
كوريني . ( برقة ) . القرن الرابع
ق.م . بإذن من متحف اللوفر



الشكل (87) ←
افروديتي تعقص شعرها بشريط . من البرونز البيلوبونيز . القرن الثالث ق.م . بإذن من المتحف البريطاني

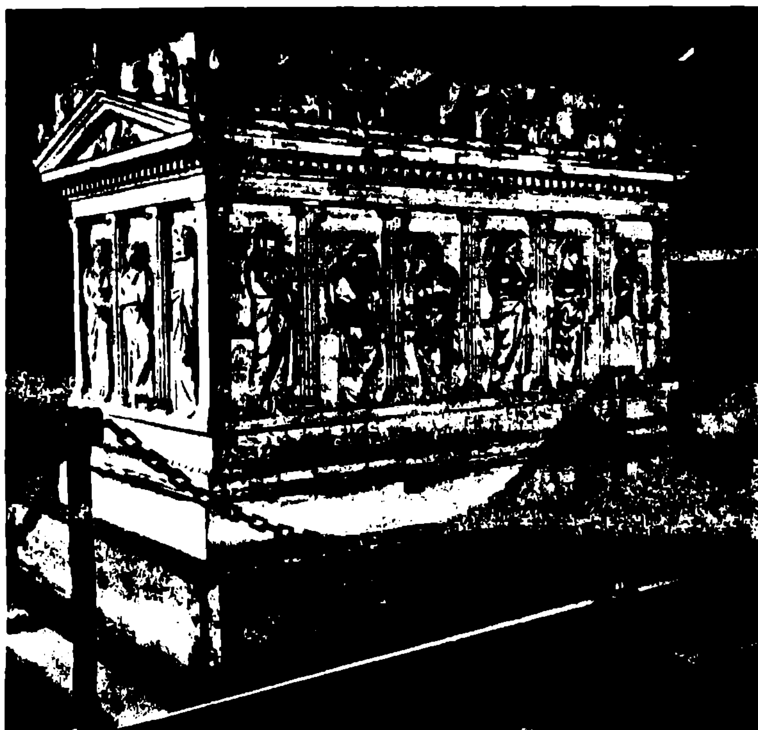


→ الشكل (88)
تمثال الربة أثينا . من البرونز ٣٥٠ – ٣٠٠ ق.م عثر عليه في ميناء بيريه . بإذن من متحف أثينا القومي



الشكل (89) تيخي الأنطاكية للمثّال إيو تيخيديس مستهل القرن الثامن ق.م . نسخة رومانية .

بإذن من متحف الفاتيكان



الشكل (90) تابوت النائحات من صيدا . أواخر القرن الرابع ق.م . بإذن من متحف الآثار باستنبول



الشكل (91) أريادني الناعسة . حوالي ٢٤٠ ق.م . بإذن من متحف اللوفر



الشكل (92) لوحة ٤٥٢ : مجموعة غزلية من ديلوس تجمع بين أفروديتي وبان وإيروس .

بإذن من متحف أثينا

→ الشكل (93)
تمثال إيانكيسكوس يداعب الأوزة . قربان نذري إلى خيفيوس أواخر القرن الرابع – أوائل القرن الثالث ق.م . عثر عليه في بارناسوس . بإذن من متحف الينا القومي

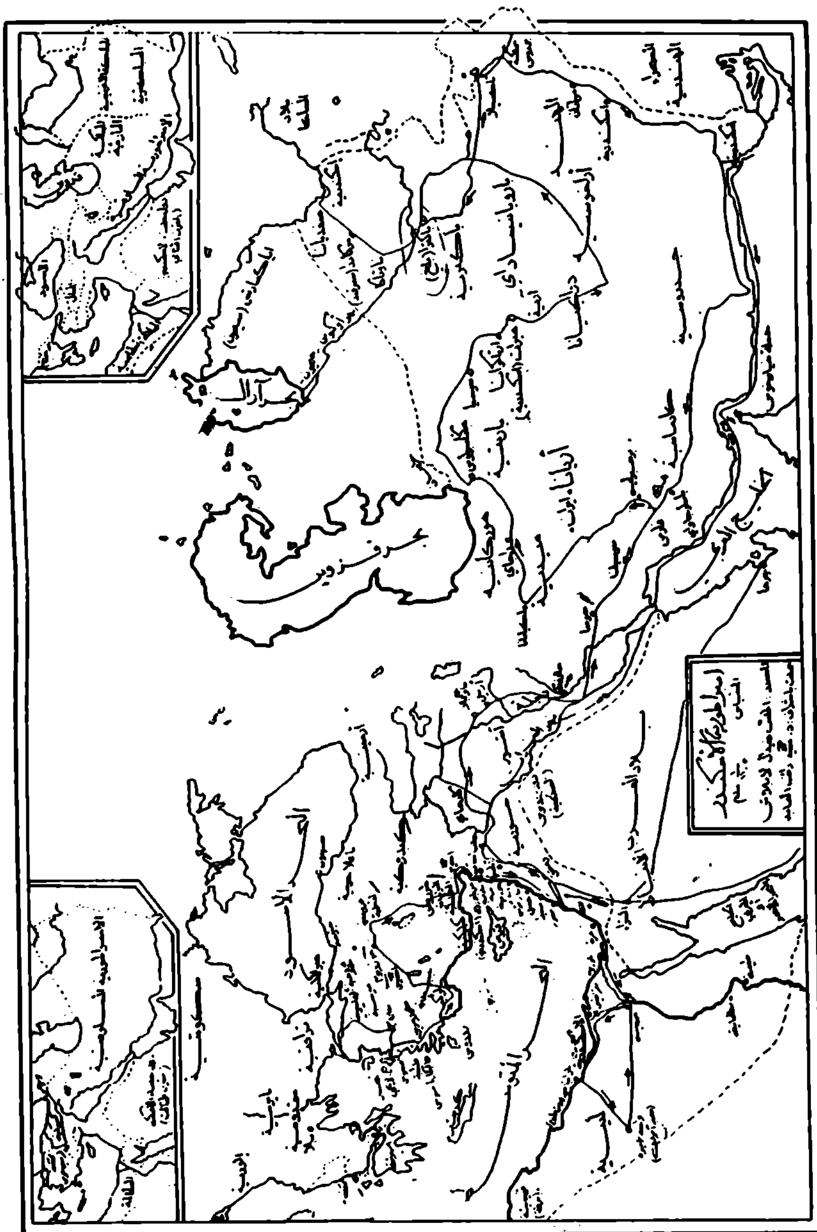




الشكل (94) ←
إيروس يحمل دلفيناً على كتفه . من البرونز . بإذن من متحف نابلي

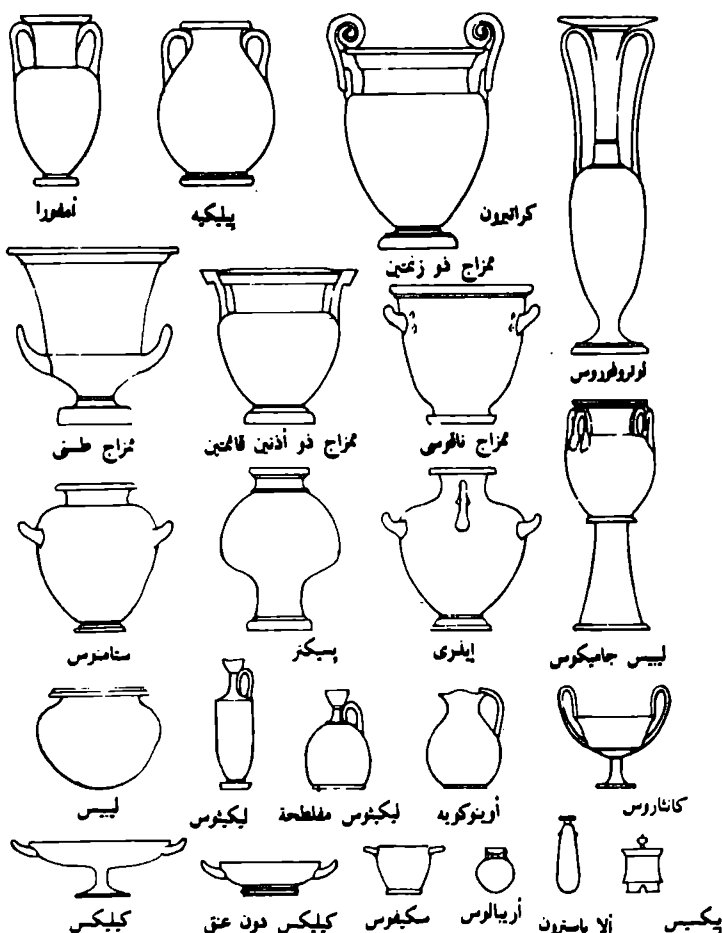


الشكل (95) الجلاد شاحذ السكين - بإذن من متحف الأوفيتزي بفلورنسا


بحر قزوين
بحر آرال

مخطط عام لمدينة أثينا

مخطط عام للآجورة في مدينة أثينا




**الشكل (96)**

**أشكال الأواني الإغريقية**



الشكل (97) أمفورا : « عازف قيثارة وسط فتاتين ، تشم إحداهما زهرة « مصور اندوكيدس »
٥٣٠ ق.م . بإذن من متحف اللوفر



الشكل (98) كيليكيس « صحن » : إغريقي من أيونيا بآسيا الصغرى من طراز كؤوس الزخارف المنمنمة « رجل يتسلل إلى عش طائر بين الأغصان » النصف الأول من القرن السادس ق.م . بإذن من متحف اللوفر



الشكل (99) ممزاج ناقوسي : ألكميا فوق المحرقة « تصوير بثيون مدرسة بايستوم » .
بإذن من المتحف البريطاني



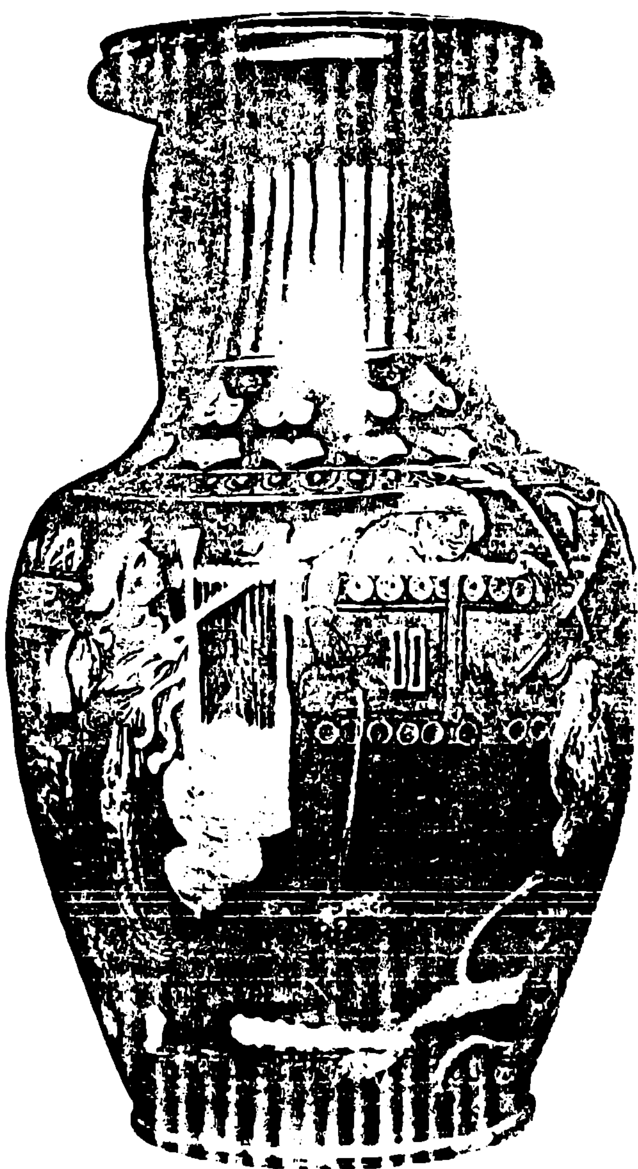
**الشكل (100)**

**ممزاج ناقوسي : أبوللو يطهّر أورستس في دلفي**

**« مصور إيومينيديس » بإذن من متحف اللوفر .**



الشكل (101) مزاج ذو زنمتين من جنوب إيطاليا « المدرسة الأيولية » « موكب فرسان ، عازفات الموسيقى، قتال اللابيث والقنطور » مصور سيسيفوس . الربع الأخير من القرن الخامس ق.م . بإذن من متحف ميونيخ



الشكل (102) – A أويونوكويه : هرقل ثملاً . مدرسة صقلية . بإذن من متحف الإرميتاج



الشكل (102) – B



الشكل (103) ممزاج ذو زغتين : المدرسة الأبولية « دارا يعقد مجلس الحرب قبل حملته على اليونان في الربع الثالث من القرن الرابع ق.م » . بإذن من متحف نابولي القومي



الشكل (104) مزاج ذو زعتين : ممثلان يتناولان قناعيهما « مصور برونوموس »
بإذن من متحف نابولي القومي



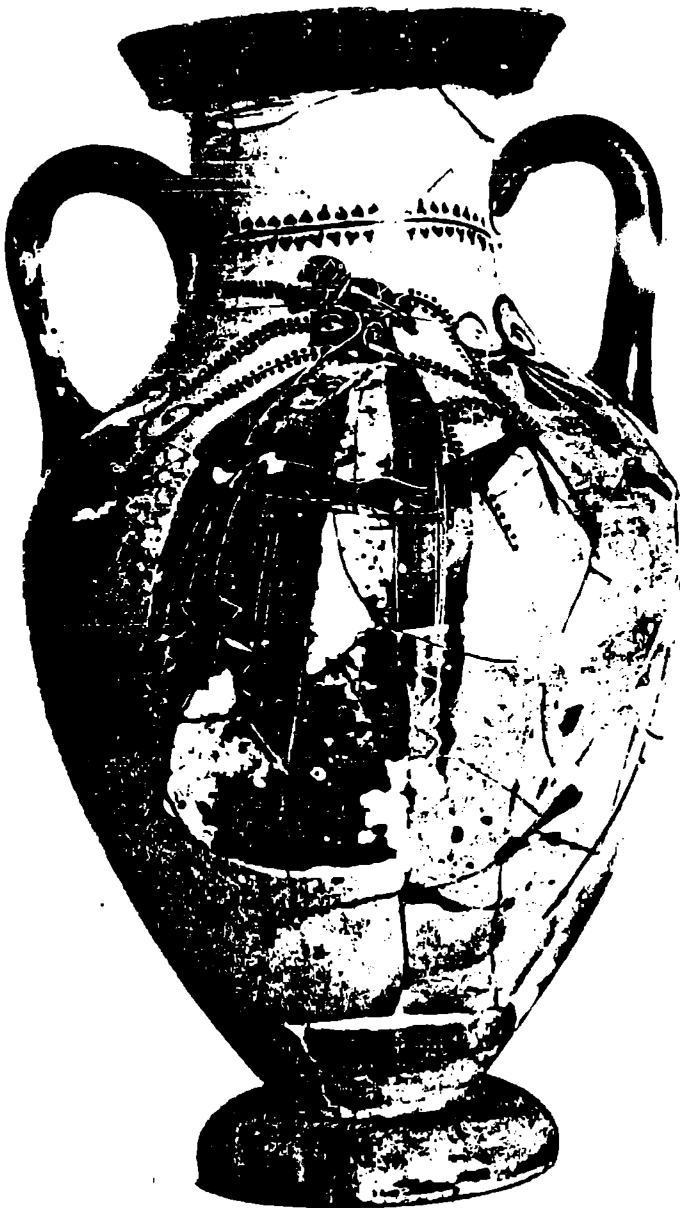
الشكل (105) جرة من كايير : « أودبسيوس وأعوانه يفقأون عين السيكلوتيس بوليفيموس » ٥٣٠ ق.م .
بإذن من متحف فيلا جوليا بروما



الشكل (106) – A إيذري « جرة أثينية » من فولتش بالروريا : نساء يملأن الجرار بالمياه نهاية القرن السادس ق.م . بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (106) – B تفصيل اللوحة السابقة



الشكل (107) أمفورا ديونيسوس . بإذن من متحف كيراميكوس بأثينا



الشكل (108) ممزاج طستي : أثينا « مصور اليوبير » ٤٦٠ – ٤٥٠ ق.م . بإذن من متحف اللوفر



الشكل (109) ممزاج طستي من جنوب ايطاليا : المدرسة اللوكانية : أوديسيوس يسأل العراف تيريزياس عما يخبئه له القدر « مصور دولون » بإذن من دار الكتب القومية بباريس



الشكل (110) مزاج طستي من جنوب ايطاليا . المدرسة اللوكانية [ مجموعة بستيتشي وآميكوس ] : أوديسيوس والسيكلوبيس « مصور السيكلوبيس » الربع الأخير من القرن الخامس ق.م .
بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (111) بيليكيه . آنية آتيكية من طراز كيرتش : إهداء الآلهة الحورية ثيتيس زوجة لبيليوس « مصور مارسياس » . بالآن من المتحف البريطاني



الشكل (112) - A



الشكل (112) - B

ليكيثوس ذو زخارف بارزة لربات من إليرسيس . كيرتش . بإذن من متحف اللوفر

أويونوكويه ذو زخارف بارزة لإله
الحب إيروس يتعلم الطيران
القرن الرابع ق.م . بإذن من
متحف متروبوليتان



**الشكل (113)**



**الشكل (114)** جرة : اختطاف الديسكوري لليكسبيداي وهرقل بين الهسبريديس «مصور فيدياس» ٤١٠ ق.م . بإذن من المتحف البريطاني



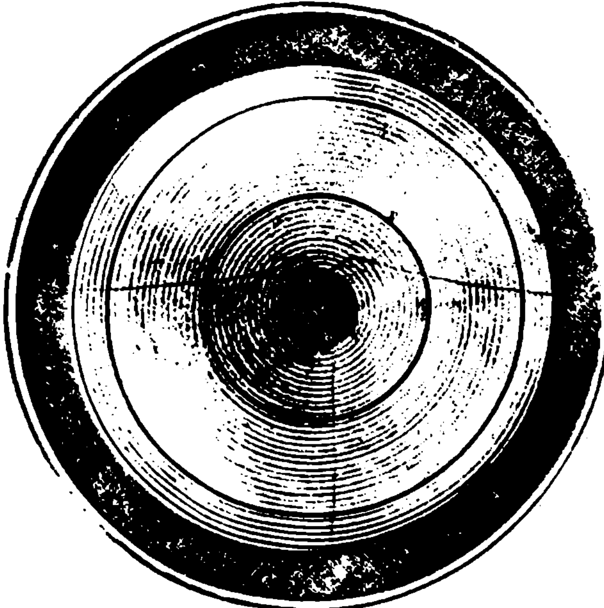
الشكل (115) كانثاروس على شكل امرأة . حوالي ٥٢٠ ق.م
بإذن من متحف مارتن فون فاجنر . فورتزبرج



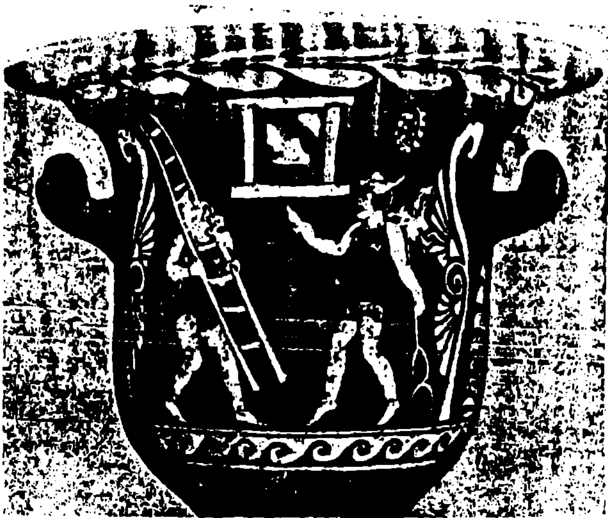
الشكل (116) أويونوكيه : ديونيسوس ويومبى وإيروس « مصور يومبى » ٣٥٠ ق.م
بإذن من متحف متروبوليتان



الشكل (117) آنية آتيكية : بيرسيوس والجورجونة « مصور الجورجونة » أوائل القرن السادس ق.م
بإذن من متحف اللوفر



الشكل (118) السطح الداخلي لأحد كؤوس الزخارف المنمنمة من اليونان الآسيوية : ٥٥٠ - ٥١٠ ق.م
بإذن من متحف آشمول بإكسفورد

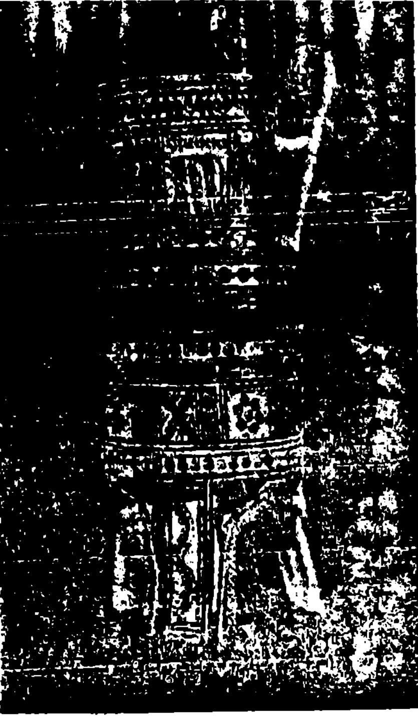


الشكل (119) مزاج : زيوس وهرميس أثناء مغامرة غرامية . مشهد من مسرحيات الفلياكس « المصور اسيتاس » الربع الثالث من القرن الرابع ق.م . بإذن من المتحف الأتروسكي بالفاتيكان



الشكل (120) مزاج ذو زنمتين : مايناديس ترقص أمام ديونيسوس . المدرسة اللوكانية «مصور كارينا » بإذن من متحف تارنتوم

الشكل (121)
أيونوكويه « شفشق » كورنثي ذو قاعدة ورسوم هندسية نهاية القرن الثامن ق.م . بإذن من متحف كورنثه





الشكل (122)
آنية كورنثية مبكرة .
الفوهة على شكل رأس جريفون . ويمثل الرسم حصاناً وأسد يفتك بغزال عثر عليها في إيجينا حوالي ٧٠٠ - ٦٥٠ ق.م .
بإذن من المتحف البريطاني



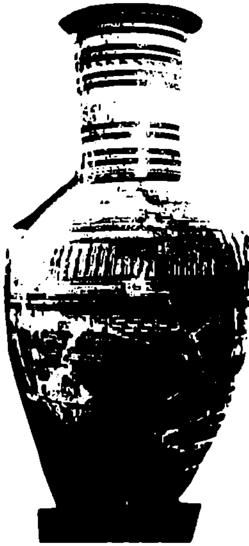
الشكل (123) أريباللوس « مقطرة أو مدهنة » كورنثية . أواخر القرن السابع ق.م



الشكل (124) نبّاذة من كورنثة ٦٢٥ - ٦٠٠ ق.م . بإذن من المتحف البريطاني



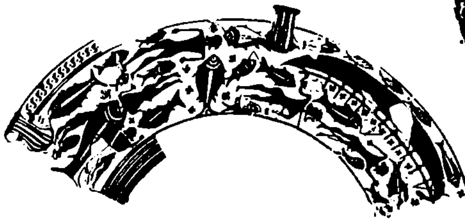
الشكل (125) أويونوكويه « شفشق » من رودوس . أواخر القرن السابع ق.م بإذن من المتحف البريطاني



آنية من الطراز الهندسي ٨ ق.م



آنية – طراز ما قبل الهندسي ١٠ ق.م



منظر سفينة محطمة ٨ ق.م (هندسي)

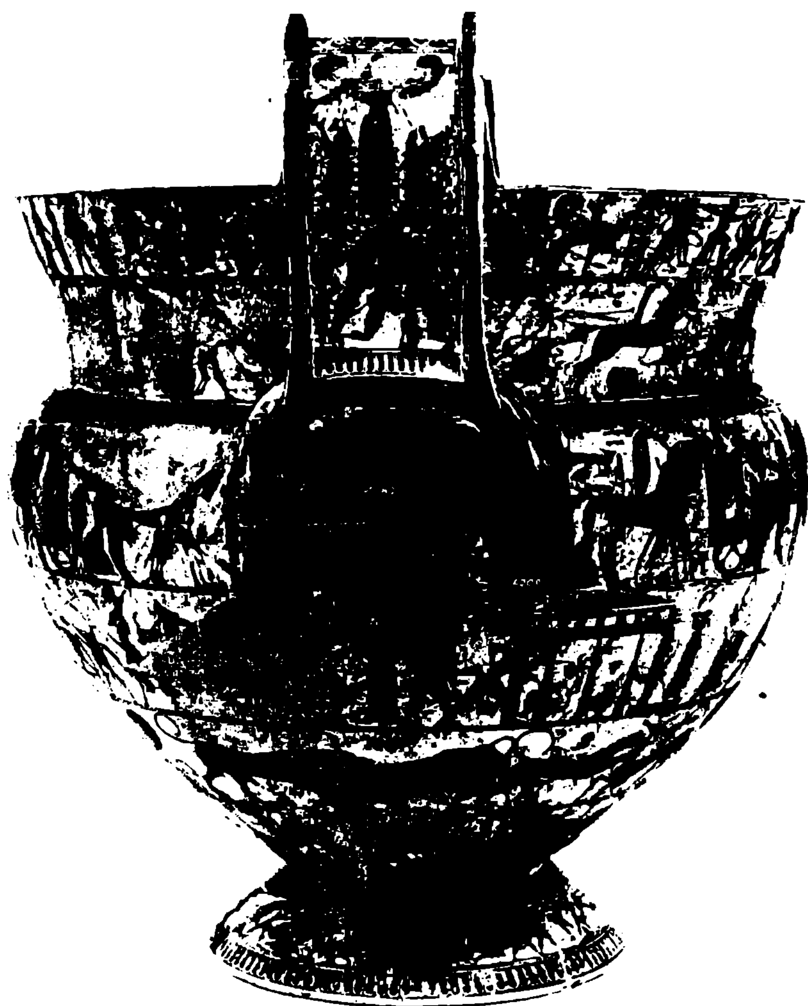


آنية هندسي عليها موكب جنائزي ٨ ق.م

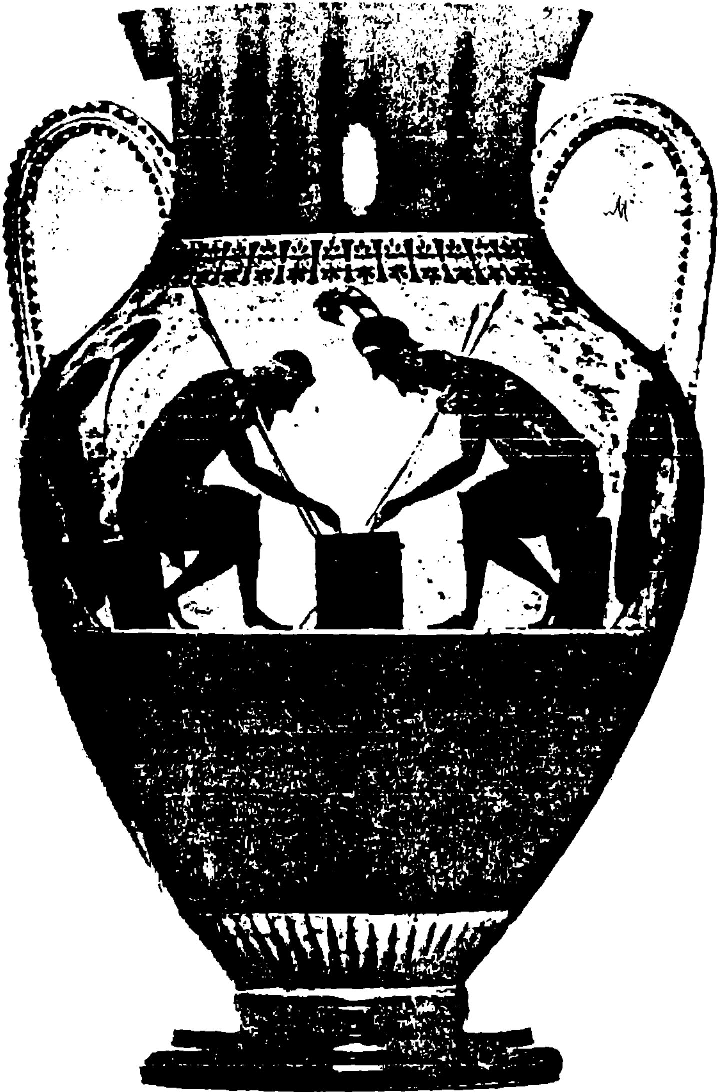
**الشكل (126)**



الشكل (127) – A : إناء فرانسوا . الخزاف إرجوتيموس والمصور كليتياس . منتصف القرن السادس ق.م
بإذن من متحف الآثار بفلورنسا



الشكل (127) - B



الشكل (128) أمفورا : آخيل وأجاكس يلعبان الضامة « تصوير إكسكياس » ٥٥٠ - ٥٤٠ ق.م بإذن من متحف الفاتيكان



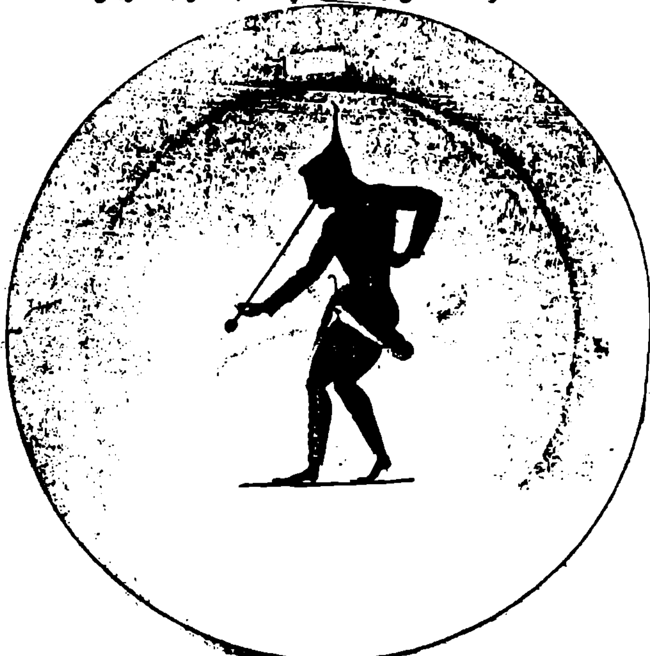
الشكل (129) ليكثيوس : سيدات يغزلن الصوف « تصوير أمازيس » ٥٤٠ ق.م .
بإذن من متحف متروبوليتات



الشكل (130) ديونيسوس والساتير في موكب الزفاف « مصور بريجوس » ٤٨٠ ق.م .
بإذن من دار الكتب القومية بباريس



الشكل (131) آنية أثينية من فولتشي بإتروريا : ديونيسوس والمايناديس « مصور أمازيس » الربع الثالث من القرن السادس بإذن من دار الكتب القومية بباريس



الشكل (132) : نافخ البوق « مصور بسياكس » ٥٢٠ ق.م بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (133) مزاج : هرقل يصارع أنطاوس « تصوير إيوفرونيوس » ٥١٠ - ٥٠٠ ق.م .
بإذن من متحف اللوفر



الشكل (134) طبق أثيني من فولتشي بإتروريا : رامي السهم في زي شرقي « تصوير إيكيتيوس » الربع الأخير من القرن السادس ق.م بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (135) كيليكس : فتى يمتطي جواداً « تصوير إيوفرونيوس » ٥١٠ – ٥٠٠ ق.م .
بإذن من متحف ميونيخ



الشكل (136) كيليكس : الساتير المعربدون يحاولن اغتصاب الربة هيرا وإيريس رسولة الآلهة « مصور بريجوس » ٥٠٠ - ٤٨٠ ق.م بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (137) كيليكس : ديونيسوس والساتير « مصور بريجوس » ٥٠٠ - ٤٨٠ ق.م بإذن من دار الكتب القومية بباريس



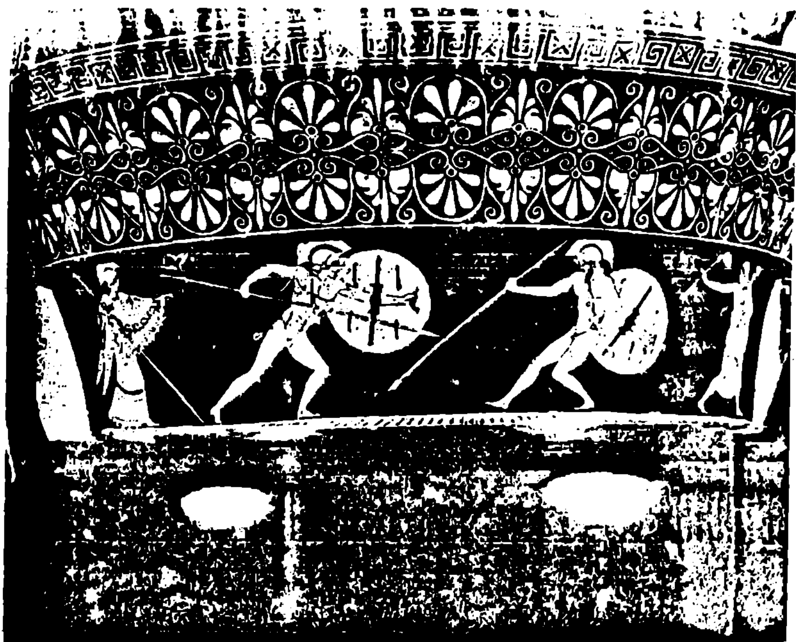
**الشكل (138) كيليكس : ثيسوس وامفيتريتي من صنع الخزاف إيوفرونيوس « تصوير ياناتيوس » ٥٠٠ - ٤٩٠ ق.م بإذن من متحف اللوفر**



**الشكل (139) سيكيفوس : باريس يختطف هيلينا . تقنية الأشكال الحمراء « تصوير ماكسرون » ٥٠٠ - ٤٨٠ ق.م بإذن من متحف الفنون الجميلة ببوسطن**



**الشكل (140) كيليكس : إيوس تحمل جثة إبنها ممنون بين ذراعيها « تصوير دوريس » ٥٠٠ - ٤٧٠ ق.م**
**بإذن من متحف اللوفر**



الشكل (141) مزاج ذو زعتين : آخيل يبارز هيكتور « مصور برلين » ٥٠٠ – ٤٨٠ ق.م .
بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (142) أمفورا : ماينادیس في حالة
تجلي « مصور كليوفراديس » ٥٠٠ – ٤٩٠
ق.م بإذن من متحف ميونيخ

الشكل (143) -A

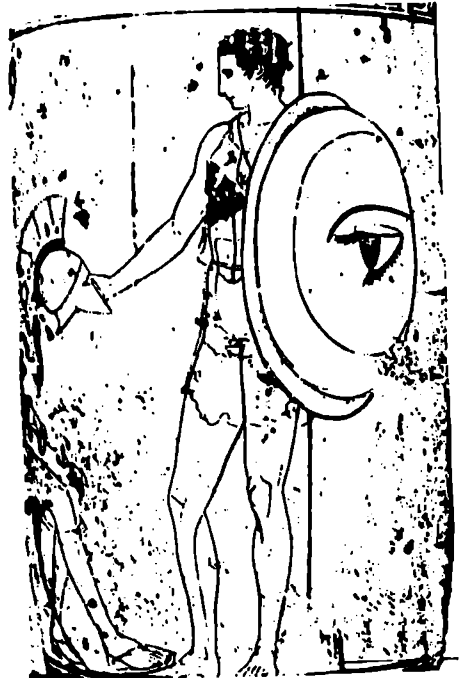




الشكل (143) - B
مزاج نافوسي : جوقة راقصان « مصور فيلاجوليا » بإذن من متحف فيلاجوليا في روما



**الشكل (144) أفروديتي فوق بجعة أو أوزة « مصور بستوكسينوس » النصف الثاني من القرن الخامس ق.م**
**بإذن من المتحف البريطاني**



**الشكل (145) ليكينوس : وداع محارب لزوجته « مصور أخيل » ٤٥٠ – ٤٤٠ ق.م .**
**بإذن من متحف أثينا القومي**



الشكل (146)
ليكينوس : فتاة تحمل ناووساً
لسيدتها « مصور أخيل »
٤٥٠ - ٤٤٠ ق.م
بإذن من متحف بوسطن

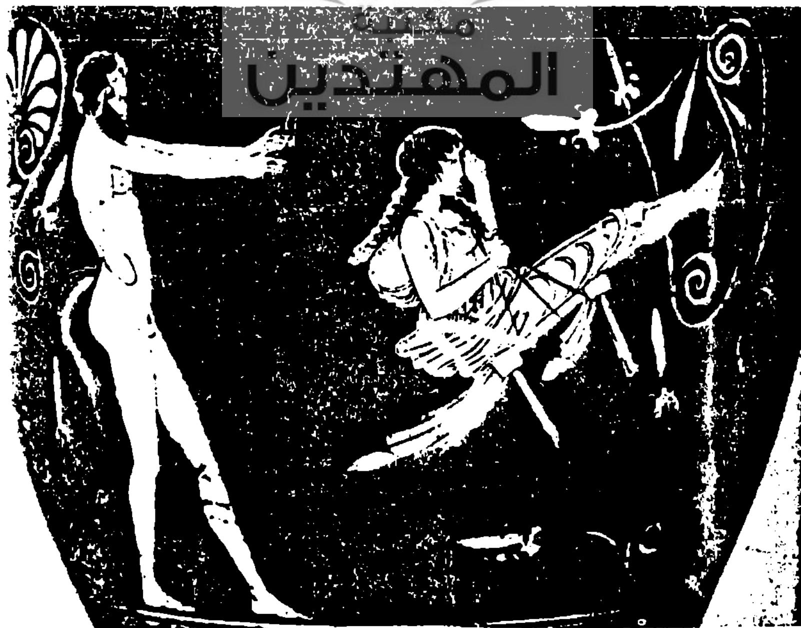


الشكل (147) فيالي : زيارة لمدرسة الموسيقى « مصور الفيالي» ٤٣٠ ق.م بإذن من متحف بوسطن



الشكل (148) آنية أونوس . ألكستيس ووصيفاتها « مصور إرتريا » ٤٢٠ ق.م .

بإذن من متحف أثينا القومي



الشكل (149) سيكفوس : ساتير يؤرجح المايناديس « تصوير ينلوبي » ٤٥٠ - ٤٢٠ ق.م .
بإذن من متحف برلين



**الشكل (150) أمفورا : ياناثيناي للمباريات « مباراة مصارعة القرن الرابع ق.م » .**

**بإذن من المتحف البريطاني**

الشكل (A -151) كراتيرون
« مزاج » طستي من أورفيتو
بإتروريا . النصف الأول من القرن
الخامس ق.م . لعله يمثل قصة ملاحي
الأرجو « مصور النيوبيد »





الشكل ( B - 151)



الشكل (152) مزاج ذو أذنين قائمتين : أورستيس بين يدي محكمة الآلهة . جنوب إيطاليا القرن الرابع ق.م
بإذن من متحف اللوفر .



الشكل (153) كراتيرون « مزاج » ذو زنمتين : مشهد تضحية إيفيجينيا . من أبوليا ٣٥٠ - ٣٢٠ ق.م

بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (154) بسيكتر : رقص الساتير « تصوير دوريس » ٥٠٠ – ٤٨٠ ق.م بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (155) ليبيس : ساتير وعازف الناي



الشكل (156) فيالي « دورق »
بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (157) كياثوس « الناطل »



الشكل (158) كرتيرون « ممزاج ناقوسي » مأدبة الربع الثالث من القرن الرابع ق.م .
بإذن من المتحف القومي في نابولي



**الشكل (159) كيليكس « صحن » ذو أشكال سوداء حوالي ٥٥٠٠ – ٥٠ ق.م .**

**بإذن من متحف كورنثة**



**الشكل (160) ماستوس**



الشكل (161) أمفورا من الطراز الكورنثي : بإذن من متحف تارنتوم



الشكل (162) أمفورا آتيكية : هرقل يصرع نيسوس والجورجونات « مصور نيسوس » نهاية القرن السابع ق.م . بإذن من المتحف القومي بأثينا



الشكل (163) أمفورا آتيكية ذات اشخاص حمراء : مولد أثينا حوالي ٥٥٠ ق.م بإذن من متحف اللوفر



الشكل (164) سكيفوس : أوديسيوس وكيركي . القرن الرابع ق.م بإذن من متحف أشمول بأكسفورد





الشكل (165) ليكيثوس من مقبرة أتيكية : تقنية الخلفية البيضاء : ربة موسيقى فوق جبل هيليكون . أواخر القرن الخامس ق.م . مجموعة خاصة [ عن كتاب التصوير الإغريقي لمارتن روبرتسون . دار سكيرا ]



الشكل (166) أمفورا أتيكية ذات اشخاص سوداء : البطل آخيل يذبح بنشيليا ملكة الأمازونات

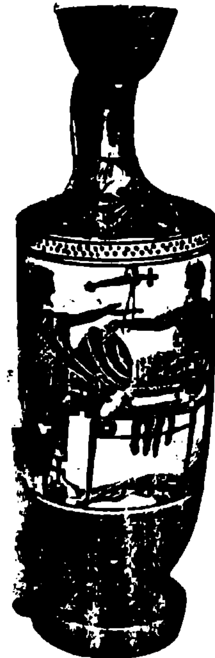
٥٤٠ – ٥٣٠ ق.م . بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (167) كراتيرون « ممزاج » من فولتشي باتروريا : تقنية الخلفية البيضاء ، طفولة ديونيسوس منتصف القرن الخامس ق./ . بإذن من المتحف الاتروسكي بالفاتيكان



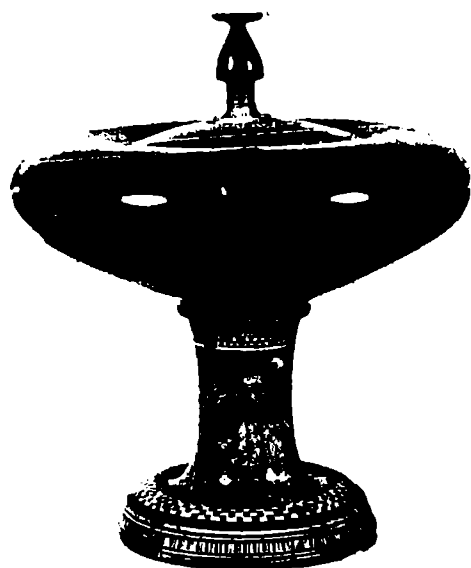
الشكل (168) لوحة من النقش البارز من مقبرة أتيكة . من التراكوتا حوالي ٦٣٠ - ٦٠٠ ق.م « رقدة الموت » والنائحات حول نعش المتوفى بإذن من متحف متروبوليتان



الشكل (169) ليكيثوس ، تصوير مصور إدنبرة : تسليم تقنية الأشكال السوداء فوق أرضية حمراء .



الشكل (170) آنية آثينية : تقنية الأشكال السوداء : « أبو الهول »النصف الثاني من القرن السابع ق.م
بإذن من متحف كيراميكوس



بليموكوي « عتيدة الطّيب »

الشكل (171)



الشكل (172) ليكيثوس « قارورة زيت » حوالي ٥٠٠ ق.م ذات خلفية بيضاء وأشخاص سوداء أرجوانية آخيل يُسلم جثة هيكتور إلى أبيه الملك بريام . بإذن من المتحف الملكي بأدنبرة



الشكل (173) – A : ليبيس جاميتوكس « جؤنة العرس » من ميلوس : هرقل وديانيرا حوالي ٦٥٠ – ٦٢٥ ق.م . بإذن من متحف أثينا القومي



الشكل (173) – B : أويونوكويه « ٦٦٠ – ٦٢٥ » بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (174) آنية أثينية من الطراز الهندسي المكتمل : رقدة الموت . القرن التاسع ق.م .

بإذن من متحف أثينا القومي



الشكل (175) آنية من الطراز الهندسي الأول . القرن العاشر ق.م بإذن من متحف كيراميكوس في أثينا



الشكل (176) أمفورا أتيكية عليها رسم أبو الهول تقنية الأشكال السوداء « مصور نيسوس »
نهاية القرن السابع ق.م بإذن من متحف الأجورا في أثينا





**الشكل (177) الابسترون « المقطرة أو المدهنة » بإذن من متحف تارنتوم**





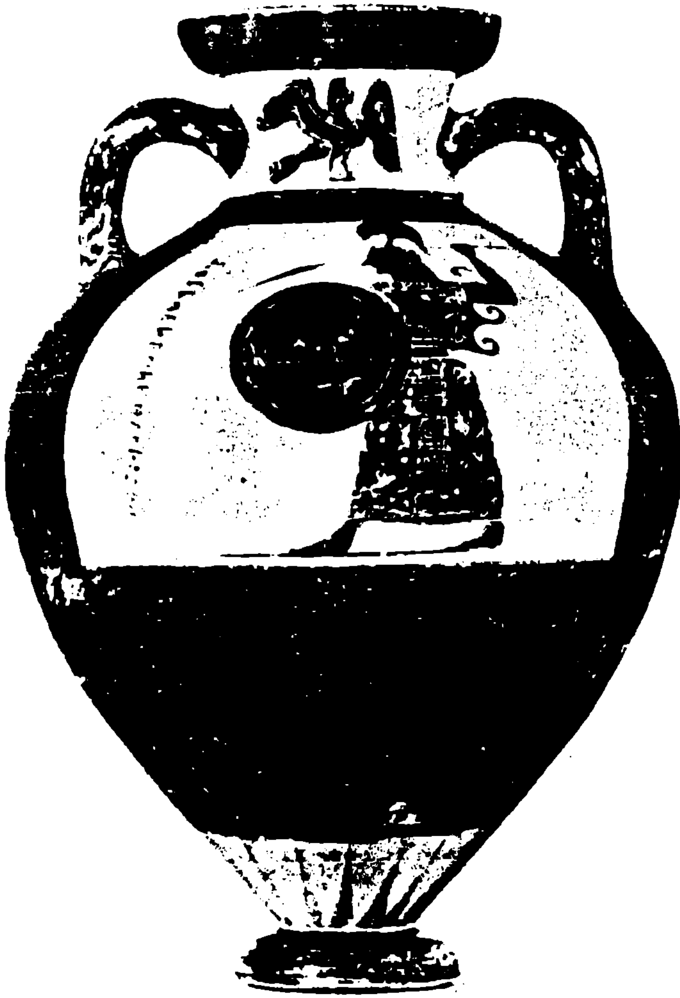
**الشكل (178) لوحة فخارية آتيكية من إليوسيس تقنية الأشكال البيضاء : « تريتون » نهاية القرن السادس ق.م . بإذن من متحف اليوس**



الشكل (179) ليبيس جاميكوس « جؤنة العرس » من ميلوس : أبوللو وربات الفن وأرتميس .
منتصف القرن السابع ق.م بإذن من متحف اثينا القومي



الشكل (180) بليكيه من أتيكا



الشكل (181) أمفورا باناثينايا « كأس المباريات » الآلهة أثينا حوالي ٥٧٠ - ٥٦٠ ق.م .
بإذن من المتحف البريطاني



الشكل (182) أمفورا أتيكية ذات أشكال سوداء : هرقل ينقض على إيريسثيوس بالخنزير البري الإيرومانثي ٥١٠ ق.م بإذن من المتحف البريطاني

الشكل (183)

أسكوس « قارورة الزيت »





الشكل (184) أريبالوس « المقطرة أو المدهنة » بإذن من متحف تارنتوم



الشكل (185) كراتيرون « مزاج » ذو زنمتين : تقنية الأشكال الحمراء :
قتال بين الإغريق والأمازونات من روفو : بإذن من المتحف البريطاني في نابولي « إيطاليا »



الشكل (186) كراتيرون « ممزاج » طستي : تقنية الأشكال الحمراء ديونيسوس ممتطياً صهوة نمر « القرن الرابع ق.م » . بإذن من متحف أثينا القومي



الشكل (187) بيكسيس : حفة علبة أدوات التجميل



الشكل (188) آنية من الطراز الهندسي المكتمل : رقدة الموت ، نعش الميت محمولاً على عربة في طريقه إلى المدفن تشيّعه صفوف من النائحين والنائحات : حوالي ٧٥٠ ق.م بإذن من متحف اثينا القومي



الشكل (189) بيكسيس : ديونيسوس والكرمة وقرن الرخاء



الشكل (190) مذبح بجوانب متراجعة . القرن الرابع ق.م [ عن جيزيلا ريختر ]

بإذن من المتحف القومي في نابولي « إيطاليا »



الشكل (191) ليكيثوس « قارورات الزيت » بإذن من متحف تارنتوم



الشكل (192) لوحة فخارية من فولتشي بإتروريا : تقنية الخلفية البيضاء : مايناديس تمسك بالفهد .

مستهل القرن الخامس ق.م بإذن من متحف ميونخ

# المراجع العربية


- أحمد علي - عبد اللطيف - التاريخ اليوناني - الجزء الأول والثاني - بيروت - ١٩٧٦ .
- الزين - محمد - دراسات في الآثار الكلاسيكية الرومانية - دمشق - ١٩٨١ .
- العابد - مفيد - تاريخ الإغريق - دمشق - ١٩٧٩ .
- العابد - مفيد - الآثار الكلاسيكية الإغريقية - دمشق ١٩٨١ .
- أوفيد - مسخ الكائنات - ترجمة ثروت عكاشة - مصر - ١٩٨١ .
- سلامة - أمين - معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية - القاهرة - ١٩٥٥ .
- عادل عبد الحق - سليم - الفن الإغريقي وآثاره المشهورة في الشرق - دمشق - ١٩٥٠ .
- عكاشة - ثروت - الإغريق بين الأسطورة والإبداع - دار المعارف - مصر - ١٩٧٩ .
- عكاشة - ثروت - الفن الإغريقي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ .
- ضو - جورج - تاريخ علم الآثار - ترجمة بهيج شعبان - الطبعة الثالثة - بيروت - ١٩٨٢ .
- مجلة الحوليات العربية السورية - المديرية العامة للآثار والمتاحف - الأعداد « ١-٢٦ » .
- روسي - بيير - مدينة ايزيس - التاريخ الحقيقي للعرب - ترجمة فريد جحا - باريس ١٩٧٥.




# المراجع الأجنبية

١- المراجع العامة :

- Austin , M : Economia sociedad en la Antigua Grecia Barrelona , 1989 .
- Beraed , J : La colonisation Grecque de Italie Meridionale et de la Sicile L'antique , L'histoire et la Legende . Paris , 1957 .
- Boardman , J : Trade in Greek decorated Pottery Journal of Archaeology , 7 , Oxford ,. 1988 .
- Boardman , J : The Greeks Overseas Penguin Book , 1973 .
- Brion , M : L'Art en Sicile edition des deax mondes , Paris , 1964 .
- Clavel , M : The Birth of Weastern , civilization Greece and Rome , Thames and Hudson , London , 1964 .
- Janson , H,W : History nof Art , Newyork , 1965 .
- Hasuser , A : The Social of Art , Vol , I Routledge Y kegan , 1962 .
- Randa LL, H.J : Creative centuries Longmans , 1963 .
- Stone , I : The Greek Treasure A Biogrephical , Novel of Henry and Sophia Schliemann , Gorgi Books , London , 1975 .
- Lemprieres Classical Dictionary : Routledge and Kegan , London , 1963.

- مراجع الفن الإغريقي :

- Demargne , P : L'art et L'homme , Vol , I , Larousse , 1957 .
- DunBakin , T , J : The Greeks and their Eastern Neighbours , London , 1957 .
- Gisela , R : El Arte Griego , Barcelona , 1980 .
- Faure , E : Histoire de L'art , Jean - Jacques Pauvert , 1964 .
- Kazantzakes , N : Report to Greco faber , London , 1965 .
- Vasson , K : Salamis in Cyprus tha mes and Hundson 1970 .

- مراجع العمارة الإغريقية :

- Almagro , M : Las excavaciones de Ampurias , Barcelona , 1940 .
- Almagro , M : Las Fuentes escritas rferntes ampurions , Barcelona 1951.
- Almagro , M : Trabajos de consolidacion Y excavacion en Las ruinas de ampurion , aer , 14 , 1950 .
- Aquilue , J : Arquitectura de neaplis ampuritana , Espacio Y Funcion Hacia el cambio de Era , 40 , Borcelona , 1982 .
- Chamoux , F : L'Art et L'homme , Vol , I , Lavousse , L'Art Grec du vi.
- charbonneaux , J : Grece classique , NRF , Gallimard , 1970 .
- Doxiadis , C : Architecture in transition hutehinson of London , 1963 .
- Fyfe , D , T : Heuenistic Architecture , London , 1936 .
- Kazantzakis , N : Report Greco , Faber , London , 1965 .
- Lawrence , A , W : Greek Architecture , The Pelican history of Art , harmondswork Penguin books , 1956 .
- Nolla , J , M : Ampurias en la Antiguedad tardia , una nueva Perspectiva , AEA , 66 , Madrid , 1993 .
- Picard , CH : L,Art et L,homem , Vol , I , les Origines de l , Al Grec
-Sanmarti , E : Informe prelminar sobre l , excavacion d , uma torre situada aponent de la ciutat gregad , Empuries ,Puigcerda , 1986 .
- Sanmarti , E : Nuevas datos sobre la historia Y la topografia de lamaryallas de Emporion , Madarid , 1992 .
- Scranton , R : Greek architecture , George Brazilier , new york , 1965 .
- Wiliam , F : Arts and Tdeas , London . 1970 .

- مراجع النحت الإغريقي :

- Ashmole , B : Greek Sculpture and painting , 1966 .
- Bluemel , C : Greek Sculpors at work , phaidon , 1969 .
- Bieber , M : The Sculpure of the hellenistic age , new york , 1961 .
- Charbonneaux , J ; La Sculpture Grecque et Romaine au Musee du Louvre 1963 .

- Higgins , R : Greek Terracota figures , Trustees of the British , 1963 .
- Fleming ,W : A historical guide to the Scluptures of the parthenon , the rusteesof the British M useum , 1962 .
- Karouzou , S : Musee Archeo logique National , collection des Sculptures , Catalogue descciptif , Athenes , 1968 .
- Malraux , A : Le Musee Imaginaire de la Sculpture , NRF , III, 1969 .
- Robertson , M : The parthenon frieze , phaidon , 1975 .
- Schmidt , E : The Greet Alter of Pergamon , Veb , Edition , Leipzig 1962 .
- Thompson , H , A : Thenian Agora , A guide to the excavation s and Museum , the American school of classical studies at Athens , 1962 .

مراجع الرسم والزخرفة على الأواني الإغريقية :

- Arbulo , R : Sobre el agora deEmporion , AEA , 61, Barcelona , 1988 .
- Boardman , J : Athenian Blak figure Vasas , the Worldof art library , thames dnd hudson , 1974 .
-Castaner , P : les amphores massalietes d, Emporion du Vie au milieudu Ives . a. J-c . lesamphores de marseille Grecque .
chronologie et diffusion ( Vie - Iers . av .j -c ) lattes , 1990 .
- Courier ,T : Paestum Discovery of the first ancient Grescoes , April 1970 .
- Dunbabin , T , J : the Western Greeks , The history of Sicily and south Italy from the foundtion of the Greek Colonies to 480 , B.C , Oxford,1970 .
- Meautis, G : Les chefs d , oeavers de la peinture Grecque , Paris , Albin Michel , 1939 .
- Monedero , D : la polis y la expansion colonial Gviega , siglos VIII - VI a-c . , Madrid ,1991 .
- Monedero , D : Colonizacion Griega y mundo Funeravio Indigena en el Mediterraneo O ecidental , Madrid 1986 .
- Napoli , M, : Paestum , Instituto Geografico de agostini , novara 1970 .

-Pirenne ,H,M, : les lois de l , optigue et la liberte de l , artiste , 1963 .

- Sanmati,E : la ceramica Griege de Emporion Y Rohde , monoqrafies E mporitanes , IV , Barcelona . 1978 .

- Trendal , A, D : South Italian vase painting , the trustees of British Musem , 1960 .